التجريبية في المشهد التشكيلي الإماراتي:

من المسند إلى المفهوم

تأثر الفن التشكيلي الإماراتي بمفاهيم الحركات العالمية الجديدة في التشكيل والفن؛ بما فيها المفهومية، جزئيا أو كليا، سواء عبر اطلاع ومواكبة بعض الفنانين الإماراتيين لما يستجد في الساحة العالمية من خلال المشاركة في المعارض الدولية والاحتكاك بالتجارب الأخرى عن قرب، والسعي إلى توظيف هذه الثقافة البصرية المستعارة تقنيا وأسلوبيا في تطوير الأداء وفتح آفاق الاشتغال على أمداء واسعة وبوابات رحبة، وقد كان الفنانون الإماراتيون من السباقين إلى استعارة مفاهيم الحركة التشكيلية العالمية، وبلورتها في إطار تصور محلي له خصوصياته ورهاناته.

إبراهيم الحجري
ناقد فني - المغرب



وقد كان لظهور الوسائط الإلكترونية الجديدة، وهجوم المد العولمي عبر الشبكة العنكبوتية التي محت، بآلياتها المتطورة جدا، كل الحدود الجغرافية بين البلدان، وقاربت بين الثقافات، وأصبحت إمكانيات التواصل وتبادل التجارب أشد سهولة، مما جعل العالم قرية صغيرة، يمكن من خلال جهاز صغير الإبحار في كل الكون المعلوماتي، وبلوغ أبعد نقطة كيلومترية على الأرض، وقد انعكس هذا المد المعلوماتي والتدفق المعرفي على كل الفنون، بما في ذلك الفن التشكيلي، إذ بمجرد ظهور تجربة فردية من فنان في ألمانيا أو اليابان أو جنوب إفريقيا، وبثها عبر صفحة على الفيس بوك (facebook) أو التويتر (twitter) أو فوروم أو مدونة إلكترونية أو موقع شخصي (site-web) حتى يكون بمقدورها العبور إلى كل الثقافات والآفاق. ومن الطبيعي أن يتلقف الفنانون التشكيليون العرب أي جديد من أجل التفاعل معه بشكل من الأشكال. وهذا حدث على مستوى كل مكونات الفن التشكيلي وتجلياته: النحت، الفوتوغراف، التشكيل، الفيديو كليب، الكاليغراف... حيث ما عاد الفنانون التشكيليون يتعاملون مع فضاء واحد وأوحد، بل انتقلوا من اللوحة المسندية إلى الفضاء الثلاثي الأبعاد ونوعوا من الحوامل، واشتغلوا على الواجهات المفتوحة، وأقحموا في إطاراتهم أدوات وأشياء وعوالم مختلفة ما كانت لتسقط على البال، محولين إياها من أشكال ومعان ميتة إلى دوال حيوية ترشح بالمعنى والجمال بعدما كانت من صميم المهملات والنفايات، وبالنظر إلى اختلاف الاتجاهات التي تفاعلت مع الفن المفهومي ووسعت أفقها لاستيعاب مفاهيمه، فقد ظهرت تفريعات تابعة لهذا الفن، كلها تشتغل، وفق هذه المفاهيم، لكن بتصورات أدائية وتقنية ومسندية وحاملية مختلفة تسعى لتكييف عوالمها وآفاقها مع المستجدات والتصورات التي يقترحها الفن المفهومي. ومن هذا المنظور لنحلل بعض أعمال الفنانين حسن شريف وابتسام عبد العزيز.

حسن شريف: البحث عن الجمال في القبيح والنفاية:

تنبه الفنان حسن شريف مبكرا إلى ضرورة الالتفات إلى ما يحيط بالإنسان في حياته وبيئته من أشياء من أجل التعبير بها عن حكاياه وأسئلته المقلقة، بعد أن وعى، عن قرب، تجربة المفهومية في الفن، وسعى، بكل ما يملك من جهد وموهبة، إلى لأن يؤسس لها توجها بنكهة عربية تراعي خصوصيات الهوية الثقافية والمحيط الاقتصادي والاجتماعي والرمزي. ومع أنه فنان سبعيني أكاديمي، فقد بات دوما تواقا إلى الجديد، ميالا إلى الانخراط في التحولات المتسارعة التي تغمر الفنون، بما يستجيب وذائقته الفنية التي يمارسها عن وعي، حيث إنه، إلى جانب تجربته الفنية الرائدة، يواكب الحركة التشكيلية أيضا بوصفه ناقدا ومتتبعا عبر مجموعة من الإصدارات مثل: «الفن الجديد»، «أدوات حادة لصناعة الفن»، «مفهوم الفن» أو «الخمسة».

وعرف الفنان حسن شريف في أعماله ومنجزاته التشكيلية بالالتفات إلى المهمش واليومي في الحياة، والانصراف إلى المادة الخام التي يوفرها الاستهلاك اليومي للإنسان مثل القطن والمنسوجات، المعادن، الأسلاك، البلاستيك، سعيا منه إلى خلق تشكيلة متنوعة من القطع الفنية التي تعكس البيئة التي يعيش فيها.

يخلق حسن شريف، من خلال رسوماته، أنظمة مختلفة لكل رسمة، وكل رسمة تحمل داخلها

نظاما معينا، أو نظامها الخاص، بما يدفع المتلقي إلى اتباع هذا النظام بصريا، والدخول في العمل كشريك في الإنتاج وليس متفرجا فقط، هذا الفهم ضروري جدا لاستيعاب ما يقدمه شريف. كذلك لا يلزم الفنان هنا بالنظام، فهو، وإن اتبعه في مرحلة ما، فإنه يصعب عليه الأمر في مرحلة أخرى، فيتمرد عليه. لذلك، فإن المشاهد، بعد أن يسترسل في متابعة العمل واللحاق بنظام إنتاجه، تراه، في مرحلة ما، يكسر هذا الروتين البصري لاغيا فكرة الجاهزية والتتابع، معيدا المشاهد إلى الوعي، وإلى شرط اللحظة المتمردة على زمنها العادي. وفي النهاية يدرك المتلقي الإيقاع الزمني لهذه الرسومات، حيث بعضها تتدخل فيه الصدفة، وقد تتحول هذه الصدفة إلى النظام أو قد يتحول النظام كله إلى صدفة واعية بذاتها، وقد تكون ذات الفنان نفسه».

وقد اشتغل الفنان حسن شريف في جزء من أعماله المعروضة بمواد مختلفة، أغلبها متوافر حولنا، ونستعمله، بشكل دائم، في حياتنا اليومية، مواد موجودة في البيوت والطرقات وأسطول القائمة والورشات المهنية والمكاتب والأسواق، مؤكدا بذلك أن العملية الإبداعية في الفن تحتاج دوما إلى كسر الروتين والاتجاه إلى أساليب أخرى ومواد مغايرة، إذ في الفن ليس هناك ما هو واجب وضروري، بل لحظة الإبداع التي يدخل فيها الفنان في التفاعل مع عوالمه السرية وطقوسه الصوفية الرهيبة الممتعة في آن واحد، هي ما يوجه ويتحكم في صورة الجمال.

إن هذا الانصراف إلى ما هو هامشي وقبيح في نظر الآخرين، وهذا التمرد على تقاليد الفن التشكيلي الكلاسيكي الذي يعتمد المواد الصبغية والقماش وما إلى ذلك من عناصر اللوحة المسندية، ينبثق عن وعي عميق بالانقلاب الذي عرفته المفاهيم، والزيف الذي يطبع العالم، والانحدار الخطير الذي انزلقت إلى القيم الإنسانية الرفيعة، وعي يسخر من الصورة القاتمة لإنسان المرحلة، ونقد لاذع للحالة التي آلت إليها أوضاع العرب الآن؛ وفي ظل التحديات المتسارعة التي تطرأ حولهم. ففي ظل هيمنة عولمة عاصفة هبَّت على الأخضر واليابس مما تبقى من قيم جميلة، وفي ظل طغيان الآلة أو الوسيط، وهيمنة المادية الجارفة، ما عادت هناك جدوى لتمييز الجدي عن الرديء، وما عاد الفنان يميز بين الضروري أو الأساسي وما هو ثانوي وما هو عرضي، فكل شيء قادر على أداء دوره في إبراز القلق الوجودي لإنسان المرحلة، وليس هناك من داع إلى إهمال جمالية الأداء التي يمكن أن يقدمها الشيء الذي نلصق به قيمة القبح، إذ إن الجوهر يكمن في العمل الذي ينجزه الفنان نفسه تبعا للرسالة التي يرمي إلى إبلاغها للناس المتلقين.

ومن جملة المنجزات اللافتة للانتباه في المعرض



المنشود العمل الموسم بـ«طاولة وقطن»، إذ يوظف الفنان أشياء بسيطة يستعملها الناس بشكل يومي. فالطاولة كأداة، تكاد تكون المنتج الأكثر استهلاكا في مجتمعنا: فهي ترافق الإنسان في البيت، في المدرسة، في المكتب، في صالة العرض، في صالة الأكل، في البوفيه، في العمل وبحكم أنها ملازمة للمرء، فهو غالبا ما يتساءل بشأنها، والأمر نفسه يطرح بالنسبة إلى القطن، حيث يستعمله الناس في عصرنا بشكل كبير: فهو يصاحب الدواء إبان الجروح، وتستعمله النساء بكثرة في الكريمات والتجميل وسد الأذنين وحيطة من البرد، وغير ذلك. والواضح أن الهدف الذي يتغياه الفنان من وراء اقتراح هذا العمل فضلا عن تنبيه الناس إلى التساؤل بشأن يومهم المعيش، والسعي إلى الربط بين الأشياء والعوالم، وإقامة العلاقات المنطقية بين العناصر التي لا صلة بينها، درءا لخمول الذهن، وشحذا للعقل من أجل الإنتاج، هو جعل المتلقي يتفاعل مع العمل الفني جسديا وحسيا بطريقة مباشرة، وليس فقط بصريا عن طريق وجود صورة فوتوغرافية تمثل الجزء الأسفل للطاولة، وهي موضوعة تحت الزجاج فوق الطاولة عن طريق الصور الفوتوغرافية. وتكون هذه الصورة حافزا بالنسبة للمشاهد كي ينحني مدفوعا بفضول اكتشاف الكيفية التي وزعت بها القطع القطنية المصفوفة والمتصفة بعناية والمرتبة، بشكل تكراري، تحت الجدار أسفل الطاولة. وهكذا يكون الفنان قد وضع فنا بصريا للرائي، فكل عنصر، داخل نسق العمل، ما هو إلا مثير لاستقبال عنصر آخر يعضد المعنى أو يصنع متاهة السؤال الذهني، بحثا عن أفق دلالي، ولعل المعنى العميق الذي يروم إليه المنجز هو بلاغة الصورة الفوتوغرافية المعروضة فوق الطاولة، والشبيهة بإنسان شبق يستلقي في عراء تام، عارضا، بشكل مقرف، ممتلكاته الجنسية أمام الملأ. وهي، على كل حال، صورة ليست غريبة



عن مجتمع اليوم، حيث أصبح الجسد عنصرا فاعلا في كل أشكال التواصل الإنساني، وأضحى الإغراء الغريزي مدخلا لقضاء أي مأرب كان، فضلا عن الدلالات النقدية الحافلة التي يشي بها العمل الإيحائي المراهن على الجسد ورمزياته وتاريخه وعناصر غوايته وجغرافيات فتنته.

وغير بعيد، هناك أعمال أخرى تحت عنوان «أشياء»، اشتغل، من خلالها، حسن شريف على الأشياء البسيطة الثانوية، المهملة أو المتخلى عنها، بغرض إقامة علاقات بين المتنافر منها، خاصة أنها تمتلك خصوصيات متباعدة، لا عناصر تربط بينها، ولا تقاطعات مشتركة كفيلة بإقحامها في نسق متناغم، مثل دمج السلك المعدني بالقطن أو مادة البلاستيك أو الكارتون أو مادة الخيش أو الغراء وغيرها... وهو عمل يزكي من حيث دلالته، فلسفة الفنان حسن شريف الإبداعية ورسالته الفنية الداعية إلى ضرورة الانتباه إلى جمالية النفاية حين تحولها إلى شيء نافع، وإلى دهشة الانفعال عند الالتقاء الصدامي بين المتناقضات، وأثرها على الإنسان، والمعبر عنها بتصادي المواد المختلفة الطبيعية [مواد طبيعية، مواد صناعية، مواد بلاستيكية، مواد كتانية، مواد معدنية...] وهو الإحساس ذاته الذي يغمر الإنسان عند التقاء الفكر ونقيضه، مع ما يمكن أن يصاحب ذلك من عنف وردود أفعال إنسانية قد تصل إلى حد التصادم الدموي الذي يبدو واضحا في الصراع القاتل بين العرقيات والعصبيات، الذي أنجبه التطرف ليصل إلى حد النبذ والإقصاء والتصفية الجسدية للنقيض والآخر المختلف. إنها رسالة سامية من الفنان مفادها الدعوة إلى السلم وقبول الاختلاف، والتواصل الحضاري، والتسامح مهما كان الفارق، ومهما كان التباعد الفكري.

ويجسد العمل المعنون بـ«قطع بلاستيك» الفلسفة نفسها والاختيار المنهجي ذاته، غير أنه يميل في هذا المنجز إلى النموذج التكراري عبر توليد العنصر ذاته والإكثار منه. وذلك من خلال صنع كومة من قطع البلاستيك الصغيرة المتشابهة، بألوانها الحادة والراقصة التي تخاطب بزخرفها البراق العين، فتجعلها عرضة للإغراء، وهي رسالة نقدية مبطنة من المرسل (الفنان) إلى العالم الشديد الاحتفاء بالمظاهر البراقة التي يطبعها الزيف والنفاق، الجميلة من الخارج والمظهر، لكنها من الداخل خداعة ومكارة، وتستهلك الجانب الأهم من الطبيعة الإنسانية المجبولة على الصدق والبساطة والوضوح؛ وما إلى ذلك، من صفات السمو والرفعة المفترض توافرها في إنسان الحضارة والعولمة. ومع أن العمل يتشكل من قطع دقيقة كانت في الأصل كلا تم تجزيئه ثم الوصل بين أجزائه، فذلك ليس بقصد تفتيت العالم، وإنما بقصد التدليل على مظهر الانشطار والازدواجية التي طالت الشخصية



الإنسانية في عالم ما بعد الحداثة. إن المنجز، بهكذا معنى، يدعو إلى وحدة الكون، وإلى التضامن بين كل التيارات الإنسانية، على تباعدها، لا شيء، إلا من أجل الإنسان نفسه، ومن أجل وحدة الوجود والعالم التي دعا إليها ابن عربي من خلال فلسفته الصوفية في عز القرون الوسطى.

وعلى الرغم من كون القطع ظاهريا، تبدو متشابهة، وتم إنتاجها بالأسلوب نفسه، لكن في الحقيقة أنها تختلف من حيث زمن إنتاجها، وإيقاع تقطيعها وتصميمها، وشحنتها النفسية والدفقات الشعورية الملازمة لطقس إنجازها، علما بأنه أثناء القيام بعملية الربط والقطع تحدث تغيرات كونية لا نستطيع تحديدها، وهذا يعني أن الفنان يشتغل أيضا على مفهوم الزمن. فإذا كان إيقاع زمن المشاهدة العابرة سريعا ولامحا، فإن زمن الإنتاج بطيئا ومستغرقا ومثلة زمن القراءة المتأملة التي تتعمق في تحليل المؤشرات والتفاصيل الدقيقة للعمل، والفرق بين الزمنين هو ما يمنح العمل الإبداعي وهجه وبهاءه. وهذا يؤكد طبيعة الأعمال التي ينجزها الفنان حسن شريف، وطبيعة المواد الخام التي يستعملها، فمن جهة لا أحد ينتبه إليها لأنها غير مفيدة في شيء بالنسبة إلى الإنسان العادي. من جهة أخرى، تتفرد هذه المواد بكون كل منها تحمل في ذاتها ميزة لا تكتشف إلا عند بداية الاشتغال بها، ووحده الفنان من يكشف سر هذه المواد أثناء اختباره لها بالتشغيل. أضف إلى ذلك أنه عندما يوظفها في هذا المنحى، يمنحها حياة إضافية بعد أن استنفذها الإنسان ورماها، وما عادت تصلح- في نظره - إلا للقمامة وسلة النفايات، وكشف ما بها من أسرار ومعان، بعد أن نفذ إلى كنوز بواطنها الخبيئة بعينيه الصقريتين.

خصائص الاشتغال الفني عند حسن شريف:

- تكرار الأشكال والعناصر: يقوم حسن بدمج المواد الهامشية غير المرغوب فيها، والتي تكون في الغالب من كرتون وخيش وأسلاك معدنية أو بلاستيكية، وقنان وغيرها من مهملات، بطريقة مرتجلة إلى أن يشعر بأنه اقترب من تكوين الشكل النهائي للقطع، وهي حالة تشبه إلى حد كبير العزف على البيانو بنفس النبرة المتكررة، لكنها في الأساس مختلفة من حيث زمن إنتاجها وزمن تلقيها، والأمر نفسه يحدث مع الزمن وتشكل إيقاعاته، يحدث أيضا مع المكان، لأن هذه العناصر والخامات قابلة بطبيعتها للعرض في أي مكان. فهي قابلة للتفكيك من جديد، ويمكن تجميعها تم توزيعها ثم تركيبها مرة أخرى، مع أن المفهوم «العرض» هنا يصبح عرضيا مادام الفنان بإمكانه عرض منجزاته على أي حامل، وهو غير مرتبط البتة بأسناد معينة، فما يعرض اليوم على الطاولة قد يعرضه غدا في أرض حديقة أو خشبة المسرح أو سوق أو متحف أو جدار أو سلم أو سقف أو حتى على أفرع شجرة دون أن تنقص من قيمة العمل، على العكس فتنويع الحوامل (supports) يزيد العمل ثراء، ودلالات إضافية، وتنويع أفضية العرض سيستقطب جماهير جديدة، بل سيستفز حتى غير المهتمين.

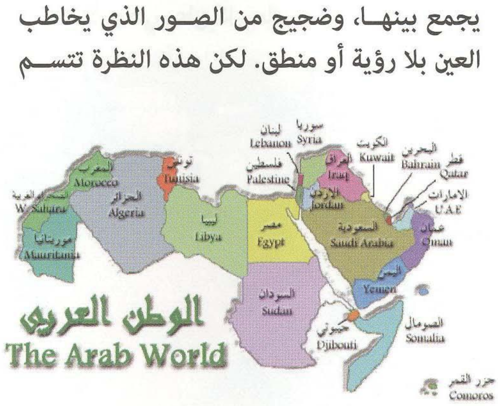
- الوحدة في الاختلاف:

يبدو للمشاهد، من خلال هذا المعرض للفنان حسن شريف منذ الوهلة الأولى، أن الأمر يتعلق بعمل فوضوي خلط خلالها الفنان عددا كبيرا من الخامات والعناصر المتنافرة التي لا رابط منطقيا يجمع بينها، وضجيج من الصور الذي يخاطب العين بلا رؤية أو منطق. لكن هذه النظرة تتسم بالتسرع، وتنظر إلى أشياء في سطحياتها، ولا تمنح الأسئلة أن تختمر في الأذهان من خلال التأمل والنظر إلى المعرض في شموليته، وفي منظره العام، خاصة أن الفنان الحديث لم يعد يشتغل وفق النموذج الأحادي، بل أصبح يهتم بالمشروع وفق فترة زمنية واحدة.

وتبعا لذلك فالمتلقي الذي يعي خصوصيات الفن الحديث، سرعان ما يكتشف أن هناك نسقا وبنية دلالية مفهومية يشتغل بها الفنان مسبقا، وفق وعي استراتيجي، ويعمل بكل الوسائل إلى توصيلها، بغض النظر عن الأساليب والأسانيد والحوامل. بمعنى أن الفنان، فضلا عن موهبته التي انحدرت قليلا، يشغل تفكيره وعقله، الشيء الذي يمنح معرضه انسجاما على مستوى الرؤية والأبعاد، خاصة أنه يعمد أحيانا إلى إنتاج مجموعة من المنجزات الفنية في الفترة نفسها، بل في اليوم نفسه، حيث يكتب، ينتج اللوحة، يخلق نظاما، ويصنع أشياء أخرى لا تخضع لهذا النظام تشوش عليه، وهي مقصودة لذاتها، لأن الفنان عندما يكتشفها (الأخطاء) يضع عليها علامات ورموزا، بما يخلق نظاما موازيا للنظام الأول، فتصبح هذه العلامات أو الإشارات جزءا مهما في النظام البصري للمتلقي؛ أي دمج العناصر المدركة مسبقا أو المتوقعة ضمن العمل باعتباره نسقا منسجما، ولا يتم إلغاؤها بل يتم التأشير عليها بصريا. فقد يحدث، في بعض الأحيان، أن يقع الخطأ دون الانتباه إليه، وهو شيء وارد وطبيعي ما دام الفكر والعقل الإنساني قاصرين عن إدراك الكمال الذي هو من صفات الخالق. كما أن الخطأ، في التفكير العلمي، شيء مقبول ومسلم به، لأنه هو عتبة التجاوز للحاصل، واستشراف آفاق جديدة أفضل، إذ إن تطور النظريات العلمية يحدث عند اكتشاف الخطأ.

لعبة الخداع البصري أو إرباك المتلقي:

من التقنيات التي يلجأ إليها حسن في أعماله الاستعراضية تقنية التمويه أو المخادعة البصرية، وذلك عبر بث أخطاء مقصودة داخل نظامه الكلي، وفي منعطفات بصرية حساسة ودقيقة، مما ينجم عنه تخريب في الأفق المنطقي الذي بناه المشاهد، فيعيد تشكيل نسق آخر بغية إدماج هذا التشويش. فالفنان يعرف أن القارئ يستكين إلى العمل الجاهز والدلالة الواضحة، ويطمئن إلى المنجزات المباشرة التي تمنحه المعنى دون عناء أو قلق، وهذا ما يرغب حسن شريف في زعزعته لدى المشاهد، إذ يسعى إلى هدم تصوراته مرات عديدة، كي يخرج من المعرض وهو مشبع بالأسئلة والقلق، يخرج من المعرض وهو مشوش الخطاطات الذهنية المسبقة التي تم تكوينها عن العالم والأشياء [الحس المشترك]. إن الفنان يقحم



متلقيه، مع سبق الإصرار والترصد، في التشييد وبناء الدلالة، وهي بمنزلة تمرينات قصدية لإخراج المتلقي العربي من حالة الاطمئنان السلبي للمعرفة الجاهزة والركون المسبق إلى التسليم بالأحكام الناجمة عن العادة والتواتر (habitus) بتعبير بيار بورديو Pierre Bourdieu (1930-2002).

4 - السهل الممتنع أو البسيط المعقد:

من الواضح أن الفنان حسن شريف يوظف أشياء بسيطة وخامات مهملة من طرف الناس، وهي ليست مُكلفة، بل متاحة للكل، لكن الصعب هو كيف تُحَوّل المهمل إلى المعترف به، وكيف تصْنعُ شيئا من لا شيء، هذا هو منطلق حسن شريف، وهذه هي فلسفته الفنية. إنه يسعى إلى التعبير بما تعود عليه الناس من عناصر طبيعية أو صناعية مستهلكة عن أفكار كبيرة ومفاهيم الساعة التي تؤرق الإنسان، وهو سعي متأت للفنان باعتبار وعيه بالتجربة وتحولاتها، وخبرته في عالم التشكيل ممارسة وإبداعا ونقدا.

فإذا كانت الذهنية الرياضية قد اعتادت الحساب وفق تراتبيته (3-2-1...) إلى أن تصل إلى النهاية المرغوب فيها، فإن حسن عند رصفه لعناصر لوحته أو منتجه الاستعراضي، قد يخرق هذا النظام بأخطاء مقصودة لا يكون الهدف منها إنهاء النظام الأول لفائدة انطلاق نظام جديد لرسمة أخرى، إذ إن نسق النظام كما يتصوره الفنان ليس هو النظام الذي يتبناه الرياضي أو التجاري أو الصناعي، إذ لكل منهم نظامه الخاص الذي قد يناقض النظام الآخر أو قد يعصف به من خلال عمليات النقد والسخرية اللاذعة وغيرها من البلاغات والاستعارات التي تميز عمل الفنان دون أعمال غيره.

- التجريد والمغامرة:

لعل تأكيد حسن على فعل الزمن في أبعاده المتعددة، يحمل طياته تجريبية قصوى تقود العمل التشكيلي نحو المجهول، ويرفع من وتيرة التخيل المغاير، إذ لم تستطع أروقة الفنون أن تقدم مثل هذا الحماس اللا تقليدي لإذكاء روح التجريب والمغامرة في عالم اللوحة، خاصة فيما يتعلق بإعادة الاعتبار المجتمعي للفنان بعد أن نأى به عمله الفني، ورماه خارج لعبة الفن. أو ما يعرف عادة بـ «مختبر الفن المولد للأخيلة الفنية».

إن الفنان الذي يمنح ذاته كلية للتغيير يصطدم بقوة ومنذ الستينيات بالمتلقي المنبهر بالتطورات العلمية والتقنية، مما أدى به إلى الخروج من ساحة الفعل الإبداعي كمشارك فعلي، ليتحول إلى ممارس وهمي لنظام الإبداع الجديد بعد أن بدأت تستلب ذاكرته محطات التطور التقني، في خطة







لتغيير إمكاناته التخيلية لاستبدال نظام الرؤية التقليدي بنظام جديد لا يفترض الشكل هدف العملية الفنية، وإنما الموقع، سواء أكان هذا الموقع واقعيا أم مفترضا.

ابتسام عبد العزيز: خرائط وأشكال هندسية:

انخرطت الفنانة التشكيلية ابتسام عبد العزيز في الحداثة البصرية مستفيدة من التجارب التي سبقتها بعد إيمانها بملاءمة الفن المفهومي للعصر من خلال سعيه إلى تجسيد الفكرة بدل اللهث وراء الشكل، على اعتبار أن الوقت وقت سرعة، ووقت رسائل مباشرة لا يجوز تأجيلها بتضييع الجهد وراء بريق «الديزاين» (Design) الذي استغرقت في التجارب السابقة ما يكفي من الفرص والزمن.

وقد عانقت ابتسام مشروعها الفني بعيدا عن اللوحة المسندية التقليدية، ومضت بأعمالها لتؤكد التغيير الكبير الذي طرأ على أشكال التعبير الفني وأدواته، والتحولات الكبرى التي طالت المجتمع. تقول في هذا الصدد: «في الفن لا توجد قواعد





وأدوات ثابتة. ففي السابق، كان الفن يقتصر على اللوحة والنحت وغيرها من الأعمال، لكن اليوم هناك مدارس فنية كثيرة مثل التركيبية، الفيديو، الفوتوغراف... الخ، وهذا دليل على ظاهرة صحية، فهذه الاتجاهات الفنية الجديدة، في حد ذاتها، صيغ تعبيرية جديدة تواكب العصر الذي نعيشه» مشيرة إلى أن «طرق التعبير صارت ذاتية، تعتمد على الفنان وأسلوبه في التعبير، وكيفية تفكيكه لعناصر الحياة اليومية إلى رموز فنية، وتحويلها إلى واقع ملموس على شكل بطاقات، وعناصر في الفيديو والفوتوغراف، والتركيب، أو حتى في اللوحة المسندية».

وعن اختيارها وتوجهها الفني تقول ابتسام: «إن الفنان فرد من هذا العالم، وبالتأكيد يحيا على هذه الأرض، وليس كما يقال: إنه شخص يعيش فوق السحاب، فهو ليس بمعزل عن العالم المحيط به، وعن الأرض والبيئة اللتين يعيش فيهما. وبالتأكيد، هو يلاحظ كل المتغيرات من حوله، ويدرك من مفرداته في البيئة ومشاكله اليومية والحياتية، وبالتالي تكون أدوات الفنان مستعارة من بيئته المحيطة به، ويهيئ أدواته ووسائله من الطبيعة والبيئة، فغالبا ما يكون ذلك بغرض لفت انتباه المشاهد إلى معلومات وجوانب سياسية أو قضايا حياتية» مؤكدة بكلامها هذا أن عملها لا يقتصر على قضايا المرأة، بل يتعدى ذلك ليطول كل القضايا والهموم الإنسانية. ومن بين مشاركاتها ومعارضها المهمة مساهمتها في بينالي الشارقة السابع. وقد تضمنت هذه المشاركة عددا من الأعمال من بينها:

رؤية ووهم:

ويبرز هذا العمل في شكل فيديو معنون بوسم «رؤية ووهم» يصور صندوق الضوء لفحص الرؤية عند طبيب عيون؛ كما ينقل تسجيل حوار متكرر بين الطبيب ومريضه قراءة مستمرة لأحرف بصوت متواصل النبرة، تقول عن هذا المنجز الذي يعتمد أسلوب الفيديو (vidéo- art): «حاولت أن أقدم هذا العمل؛ بحيث يضطر المشاهد أن يمشي بممر ضيق معتم ، يكاد يكون غامضا يؤدي إلى شاشة في نهايته، شيء لا يمكن رؤيته إلا ببذل مجهود جسمي مقصود، من خلال الطريقة شبه الديكتاتورية لتركيبي الفني، وبقيادة المشاهد خلال ممر غير معلوم، حاولت أن أمثل التلاعب الديكتاتوري الذي يمارسه بعض الحكام على رعاياهم. عملي الفني هو ما كان يقصده المشاهد، فانتحلت، كفنانة، موقف سلطة، واخترت أن أسيء استعماله بأن أوجه تجربة المشاهد بعملي «رؤية ووهم»، عمل عن حالة عدم الوضوح بين الرعايا ونظم حكمهم، وأيضا عن شخصين يحاولان أن يقوما بعملية تبادل. يرمز العمل إلى المعاني

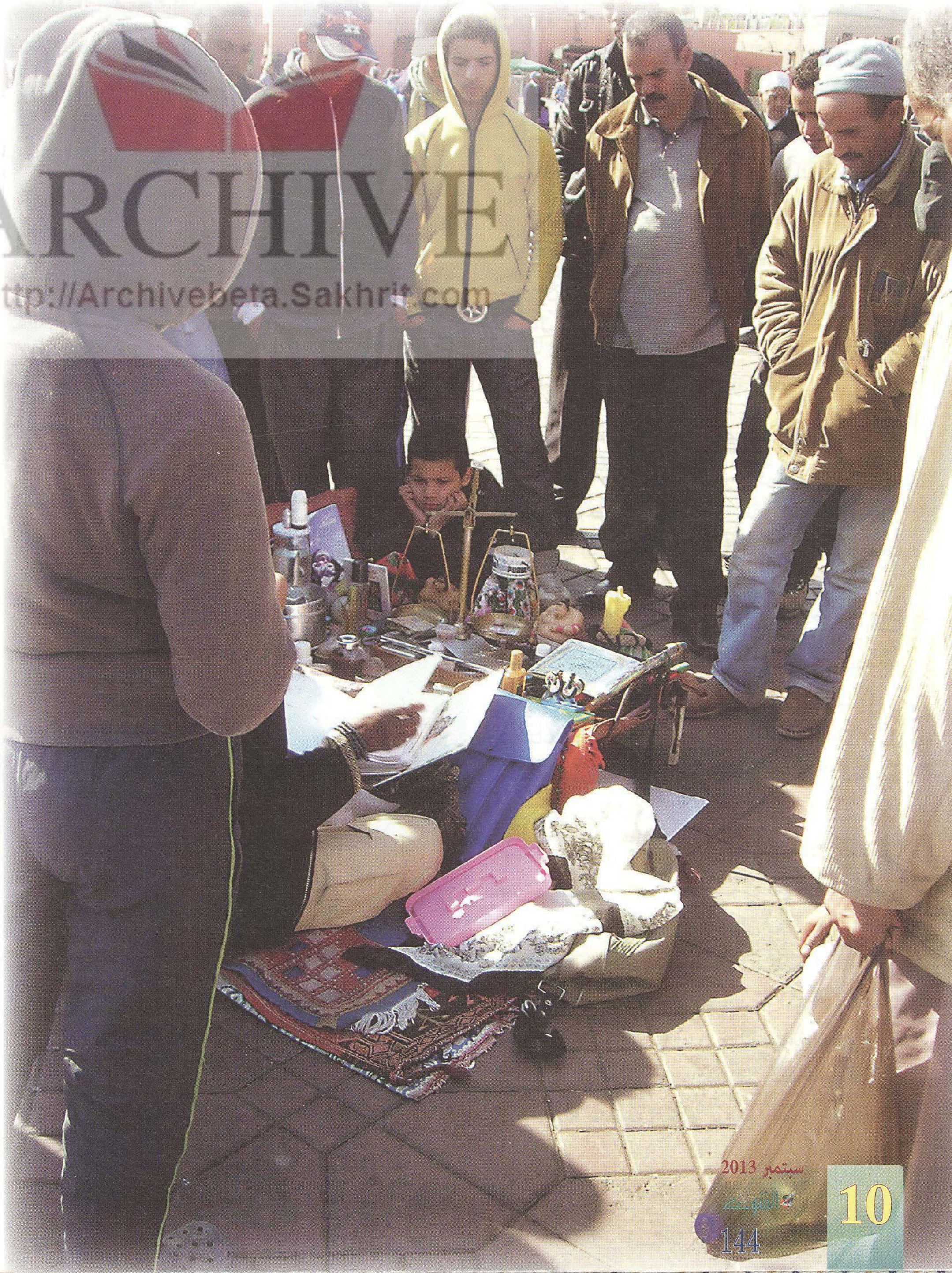
الخفية في التواصل وحجب المعلومات التي يقوم بها أشخاص ونُظم في السلطة.

وتنسجم هذه الرؤية الفنية مع ما يقترحه الفن المفهومي من آفاق للفن التشكيلي، حيث يضع قدامه أكبر قدر من الإمكانيات كي يطور تجربته، من خلال العودة إلى اهتمامات الناس وتجاربهم وأسئلتهم الحياتية، انسجاما مع فلسفة الانتماء التي تجرد الفنان من قناعه الهلامي وبرجه العاجي كي تقحمه في قاع المجتمع وصفوف المقهورين ليكون واحدا منهم ومرآتهم التي من خلالها تجسد مناهم ورغباتهم في شكل خطاب بصري متعدد الوسائل والحوامل. وقد استفادت الفنانة ابتسام من مؤهلاتها الإنسانية والعلاقاتية مع عموم الناس؛ فضلا عن تواجدها الدائم في قرب منهم؛ منصتة إلى همومهم، ومشخصة أحلامهم، حتى تلك التي لا يدركونها، استفادة من تكوينها الرياضي والمنطقي، تقول في هذا الصدد: «أغلب أعمالي لها علاقة بالفن التجريدي بغض النظر عن الخامة الفنية، فأنا أعمل على الفكرة، وأنا أحمل شهادة بكالوريوس في علوم الرياضيات. وقد استفدت، من ذلك، في إدخال عناصر رياضية في أعمالي، مما سمح لي بإقامة أنظمة فنية رياضية، وهذا في إطار فني حديث جدا هو «الفن النظامي»». وهذا يعني أنها تتمرد على الأطر الفنية التقليدية كالرسم والنحت والخط وغيرها، وإن كانت تستعين بكل ذلك في إنجاز لوحاتها وآمالها الفنية، مستفيدة مما يوفره العلم الحديث في مجال تقنيات التصوير، ومن خبرتها الحياتية وتواصلها مع الناس الموجودين في القاع، وموظفة المكتسبات التي حققتها الثورة التكنولوجية والطفرة الرقمية الهائلة، مؤكدة على أن دور أي فنان هو أن ينزل إلى الجمهور من أجل أن يبسط له فكرته؛ ويردم الهوة القائمة بين الطرفين (الباث والمتلقي).

وقد وجدت ابتسام ذاتها أكثر في فن الفيديو (vedeo-art) نظرا لحداثته، وفتحه الأفق للفنان ليستفيد من كل الوسائط والميديا وما يتيحانها من وسائل تقنية. يقول المخرج التركي «تيم أوزغوفان» عن فن الفيديو «هو لغة جديدة من حيث تقنيات التقطيع والمونطاج وحتى في عملية الإخراج، وجماليته تكمن في كونه فنا حرا لا يتقيد بالضوابط والقيود التي ربما يتقيد بها فن آخر، وهو فن يلامس الإنسان بكل تفاصيله وطموحه وهواجسه، ويمكن أن يكون مادة توعية مهمة».

ويوفر هذا الأسلوب على الفنانة ابتسام القيام بعدة وظائف في آن واحد:

- الانتقال بالتشكيل من عالم اللوحة المسندية والألوان إلى عالم الصورة المتحركة والشاشة.
- تشغيل الأسانيد والوسائط والحوامل البصرية المتوفرة التي أصبحت أقرب من الإنسان، ويتعامل معها بشكل كبير يوميا.
- إثارة اهتمام أكبر عدد من المشاهدين.
- فتح الحدود بين الفنون، وضرب فكرة التقاليد الثابتة في الفن.
- تقديم الرسائل إلى المشاهد في شكل أفكار بسيطة تستفز ذائقته، وتوجه وعيه عن طريق الخطاب البصري.
- إقحام المتلقي في المشاركة في بناء المعنى الشمولي للوحة من خلال قيامه بحركات حس- حركية تسهم في إكمال المشهد المرغوب فيه. ولن يتأتى له، ذلك، دون القيام بتلك الحركات، فهي التي توصله إلى ملاحظة العمل والاستمتاع به.
- العمل المعروض وسيلة ربط بين الفنان ومتلقيه، وأداة توصيل حمولة فكرية وإيديولوجية.



الفنان الألماني جيرهارد ريختر

من أعظم فناني العالم الأحياء

يمثل متحف تيت مودرن للفن الحديث بلندن معرضا استعاديا للرسام جيرهارد ريختر، حين يعتبره واحدا من أعظم فناني العالم الأحياء. يتحاور هنا، نيكولاس ساروتا أمين ومدير متحف تيت مودرن معه في حوار نشر على النت في موقع "تايم أوت" بلندن، بتاريخ ١١ أكتوبر ٢٠١١، حول قوة عمله الصامدة.

أجرى الحوار: نيكولاس سروتا
ترجمة: حسين عيد

عملت على مدى خمسين عاما في النحت، والرسم، والتصوير الفوتوغرافي، والرسم بالألوان فوق الصور الضوئية، لكنك ظللت دائما شديد الإخلاص لفن الرسم على اللوحة. وقد اشتهرت، بطبيعة الحال، كرسام لوحات. ألا يعتبر هذا الولاء للوحة في العالم المعاصر أمرا غير مألوف؟

- هناك كثير من بشر ووسائط أخرى تعتبر أكثر جاذبية. ضع شاشة في متحف ولن يرغب أيّ فرد في النظر الى اللوحات أكثر من ذلك.

لكن فن الرسم على اللوحة هو مهنتي، لأنّه كان دائما الشيء الذي أثار اهتمامي أكثر من غيره. والآن، وأنا في عمر معيّن، وصلت إليه من تقليد مختلف. وعلى أيّ حال، فإنني لا أستطيع القيام بأيّ شيء آخر. ومازلت على يقين من أنّ فن الرسم على اللوحة هو إحدى قدرات الإنسان الأساسية، مثل الرقص والغناء، وهو ما يبدو معقولا، لأنه يبقى معنا، كشيء بشري.

هل تفكر دائما في كيفية إنجاز عمل خالد؟

- أنا لا أفكر دائما حول كيفية إنجاز عمل خالد، لأن هناك رغبة أكبر في الحفاظ على نوعية فنية معينة تحركنا، متجاوزة ما نحن عليه، وهذا هو، بذلك المعنى، ما لا يمحوه الزمن.

هل تعتقد أنّ ذلك يأتي، في جزء منه، من التدريب في وقت مبكر، مع احترام الحرفية؟

- نعم، لكن الأمر لا يتعلق بالمهارة، تلك التي تدعى حرفية، فهذا من المسلم به، وليس لدى البراعة وحدها ما تفعله مع الفن. لا أدري كيف أصف تلك النوعية التي توجد في الفن فقط (سواء أكان ذلك موسيقى، أدبا، رسما على لوحة، أو أي شيء آخر)، فتلك النوعية، هي فقط هناك، والفنّ يثبتها.

لذلك لا تزال تتحدث إلينا؟

- نعم.

ماذا كان دافعك حين أنجزت "4 ألواح من زجاج" في العام 1967؟

- لقد أردت أن أعرض الزجاج نفسه. وقد كان ذلك محاولة ساذجة إلى حدّ ما لإظهار أنه يمكنك أن تلمس تلك الألواح أيضا. وكان ذلك هو السبب في أنها كانت قابلة للدوران.. لكن في الوقت نفسه يمكنك أن ترى أنك قادر على لمسها من دون أيّ مساعدة في الواقع، لكنك لا تستطيع أن تفهمها: نعم، قد يكون لديها شيء أيضا بشكل باهت مع الفنان مارسيل دوشامب (الذي ارتبط بالحركتين الدادائية والسريالية). إنه هجوم عنيف على آراء دوشامب، خدش مثل ذلك الغموض محوّلا إيّاه قليلا إلى غبار..

إذن، أردت أن تتعامل مع دوشامب؟

- نعم، قليلا، على غرار لوحة "إيما" (صورة عارية لزوجة "ريختر" رسمت في عام 1966). أتذكر لوحته "عارية تهبط الدرج" التي فكرت فيها كنهاية لفن رسم اللوحة.

وهكذا أردت أن تبيّن أنّ فن رسم اللوحة لا يزال ممكنا على الرغم من دوشامب؟

- نعم، ومن دون التخلي عن فن رسم اللوحة التمثيلي. لقد أردت ما يمكن أن نطلق عليه "فن شبكية العين"، مرسوما، جميلا، وعاطفيا إذا لزم الأمر. لم يكن هذا "في" الخلفية عندئذ، بل كان مجرّد سقط متاع.

لذلك رغبت في العاطفة حتى في منتصف الستينيات؟

- نعم، من دون أن أكون واعيا بما كنت أفعل. لم ير الناس ذلك بهذا الشكل، فقد كانت لوحات الرسم بعد التصوير الفوتوغرافي لأحداث مأساوية منبعا للتسلية، فكان ينظر إليها على أنها أشياء مثيرة، وقحة، ومتوقفة عن النمو. لكنها لم تكن بعيدة عن الواقع بتلك الدرجة.

إذن، فقد أردت من فن رسم اللوحة أن يكون قادرا على التعامل مع المشاعر الإنسانية بطريقة غير لغة التجريد الدولية.

- نعم.

لذلك، كنت متشككا في الأيديولوجيات. لكن هل مازال لفن الرسم هدف أخلاقي؟

- يكون ذلك سهلا، إذا ما نمّيت الفن وسط نظام نازي، ومن ثم في ظلّ نظام شيوعي. ومن ثم كانت هناك أسباب أخرى أيضا. لقد كان جيلا بلا آباء، وهو ما سرى عليّ أيضا. وهو ما يكفي لجعل أيّ فرد متشككا.

نعم، كنت من دون أب مجازا، وحرفيا تقريبا من دون أب؟

- نعم، لم يكن لديّ أي منهما: لا أب كقدوة، ولا مقاومة الأب. أب يرسم حدودا ويدعو إلى التوقف كلما كان ذلك ضروريا. وبسبب أنني ليس لديّ ذلك، كنت قادرا على البقاء ساذجا بطفولية طالت كثيرا حتى فعلت ما أحببت، لأنه لم يكن هناك من يوقفني حتى عندما كنت أخطئ. كان ذلك سلوكا



غير منضبط إلى حدّ ما عكس ما كان يقوم به أيضا زيجمار بولك (فنان ألماني جرّب أساليب عديدة ما بين التصوير الفوتوغرافي، ورسم اللوحات، والتجريد: 2010-1941).

لكن إذا ما كنت متشككا بالنسبة للأيديولوجيا، فأين أنت وإيمانك؟ أليس في الكنيسة؟

- ليس في الكنيسة، ليس حرفيا، لكن بطرق أخرى، نعم، كان أيضا في الكنيسة. إنه تقليد قديم، ونحن لا يمكن أن نوجد من دون شكل من أشكال الإيمان بأمور معينة، نحن بحاجة إليها.

هل تطور إيمانك خلال مراحل نموك؟

- لا، لقد كنت مؤمنا دائما.

يتعلق الأمر بكيفية بناء العالم الذي تعيش فيه؟

- إن ثقافتنا، والتاريخ المسيحي هما اللذان شكلاني. لقد تشكلت فقط بتلك الطريقة.

نعم، طوّر كلّ امرئ نظامه القيمي، لكن بالنسبة لرسام لوحات فإنّ نظام القيم ذلك قد يعبر عنه في بعض الأحيان في أعماله. هكذا حدث الأمر مع روثكو (رسام روسي أمريكي صنف كرسام تعبيري تجريدي: 1970-1903) إذ ربما كان هناك تعبير في لوحاته عن إيمان بعالم متعال.

- لا أستطيع أن أعوّل على ذلك، لأنّ الفن وسيلة مثالية لإجراء اتصال مع واقع وراء نطاق الخبرة البشرية، أو محاولة الاقتراب منه على الأقل.

إذن، كيف تصف نفسك؟ لا أعني من الناحية السياسية، بل أقصد..

- حسنا، في مقام الفن، أعتقد أنه ينبغي عليك دائما أن تؤمن. إنه طريق وحيد، وعلى رغم كل شيء فكلانا نعتقد أننا سنقيم هذا المعرض.

إذن، ما هو الغرض من الفن؟

- ذلك واحد من أشياء عديدة مثل الخبز، ومثل الحب، كي نظل على قيد الحياة في هذا العالم.

ماذا يمنحك؟

- (يضحك) حسنا، بالتأكيد هو شيء يمكنك أن تعوّل



عليه.. إذ لديه قياس لكلّ الأشياء التي لا معنى لها، ولا يسبر غورها، مع القسوة التي لا تتوقف لعالمنا. يبيّن لنا الفن كيفية رؤية الأشياء التي هي جيّدة وبناءة، وكيف نكون جزءا فعالا منها.

إذن، هو يعطي بناء للعالم؟

- نعم، أمل وراحة كي يصبح من المنطقي أن نكون جزءا من ذلك.

لكن تلك المشاركة ليست من خلال الدين؟

- ليس بالنسبة لي، ومع ذلك فأنا ممتن لأنّ الكنيسة موجودة، شاكر لأنها قامت بمثل هذه الأشياء العظيمة، فقد منحتنا القوانين على سبيل المثال، وعرّفت الخير والشر. ذلك ما تقوم به كلّ الأديان، وبمجرد أن نحاول أن نحلّ محلها أديانا دنيوية مثل الفاشية والشيوعية سرعان ما تتولى السلطة.

هل هناك موضوعات لا تستطيع رسمها على لوحات؟

- حسنا، لا أعتقد أنّ هناك موضوعات لا يمكن رسمها، ولكن هناك أشياء كثيرة لا أستطيع، أنا شخصيا، أن أرسمها.

تتطرق لوحاتك الخاصة إلى تاريخ حياتك، أو تاريخ ألمانيا في فترة ما بعد الحرب، لكن لم يكن لديك قط لوحة تستند إلى المحرقة..

- ليس بشكل مباشر. لقد قمت بعدة محاولات، وقد خططت مع كونراد فيشر (زميل رسام، وصاحب معرض في وقت لاحق) أن نقيم معرضا في وقت واحد. لكني لم أستطع الخروج بشكل مناسب، لم يكن ممكنا، وبأسلوب عرض يكون محتملا وليس لمجرد إثارة الإعجاب فقط. إن تلك التيمة.. مثل هراوة.

هل ذلك هو سبب توقفك عن العمل على هذا الموضوع؟

- نعم .. مازالت لديّ صورة فوتوغرافية على الحائط. لكن ليس هناك موضع يتحدث عن ذلك، ينبغي أن تراها.

من أين أخذتها؟

- إنّها من كتاب جورج ديدي - هوبرمان، مؤرخ فن فرنسي. أعتقد أنه دعاها "صور على رغم الكل". كان فيه كثير من صور بشعة. وقد أكد ديدي - هوبرمان أن هذه الصور، الصور المروّعة، هي جزء من رصيدنا الجماعي من الصور. إنه كتاب مذهل. ترى فيه ساحة معسكر اعتقال، مع بشر يتجوّلون فيه بهدوء تام، جثث متحرّكة مثل بستانية لطفاء. عدا أنّ ما تراه يتبدى فقط عندما تنظر عن كثب... هناك تناقض مروع بين المحتويات وشكل الصور.

لكن إذا فعلت أيّ شيء بتأثير ذلك، سيكون مجرّد شيء مثير للإعجاب. إنّ لديّ شيئا من الشهرة هذه الأيام، وهو ما سيترتب عليه القول "أوه، انظر إلى ما يفعل الآن!" إنها تستحوذ بالفعل على أعصابي مع لوحات بادر ماينهوف (1988)، التي نالت كثيرا من اهتمام لم تكن لتحصل عليه لو قام بها شخص آخر. بل إنني لم أعد أعرضها أكثر من ذلك، على رغم أن الصحافة تحبّها. يا له من أمر مروّع!

هل تأخذ في الاعتبار، مع ذلك، أن ترسم لوحة من وحي هذه الصورة؟

- نعم، غالبا.

هل بدأت؟

- لا، لأنّ لها تأثيرا هائلا كصورة فوتوغرافية صغيرة مؤطرة. لم أتمكن من إضافة أيّ شيء إليها. وإذا حولتها إلى لوحة أكبر من ذلك بكثير، فمن المحتمل ألا يكون لها أي حساب.

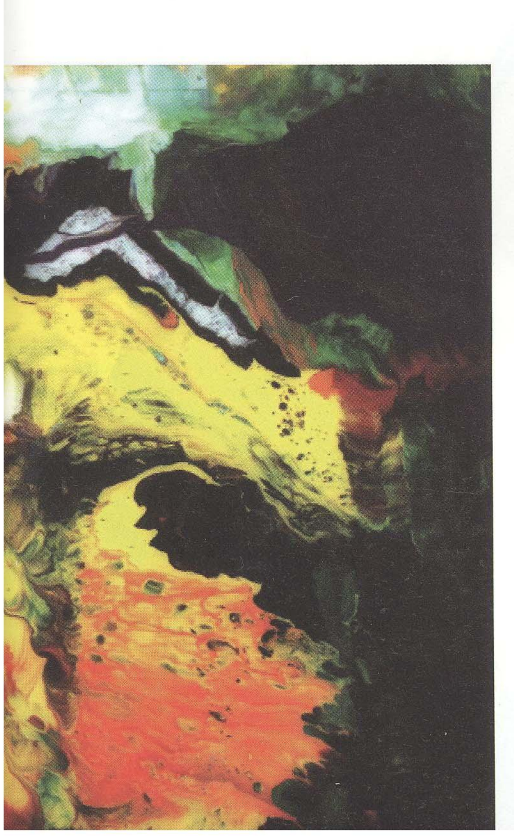
متى اكتشفت هذه الصورة؟

- قبل حوالي أربع سنوات.

إذن، لايزال ممكنا أن ترسم مثل هذه اللوحة لأنك عندما رسمت لوحة أيلول (2005) قمت بها بعد أربع سنوات من وقوع الحدث.

- أنا بطيء، ذلك صحيح، لكن ذلك من المستبعد تماما.







لماذا أنت بطيء؟

- غالبا ما أحتاج الى وقت طويل لفهم الأشياء، وتخيّل اللوحة التي قد أرسمها.

مع أيلول هل فكرت في إمكانية رسم لوحة حول الموضوع في العام 2001، أم هل أتى ذلك في وقت لاحق بعد ذلك بكثير؟

- في الواقع، بعد أربع سنوات. وعلى رغم أنني صدمت بالطبع للغاية من خلال الصور المنشورة في الصحف، فإنني لم أعتقد أنني يمكن أن أرسم تلك اللحظة، وبالتأكيد ليس بالطريقة التي قام بها البعض، آخذين وجهة نظر فارغة لأنّ ذلك الفعل الأعظم إيلاما كان نوعا من حدث مذهل، احتفي به كعمل ضخم للفن.

لذلك، حاولت إيجاد طريقة للتعامل مع هذا الموضوع من دون أن تجعل منه عملا مشهديا، مثيرا للإعجاب؟

- نعم، مع التركيز على قسوته غير المفهومة وسحره الفظيع.

سحر بصري؟

- نعم، لكنه ليس عملا فنيا من قبل بن لادن.

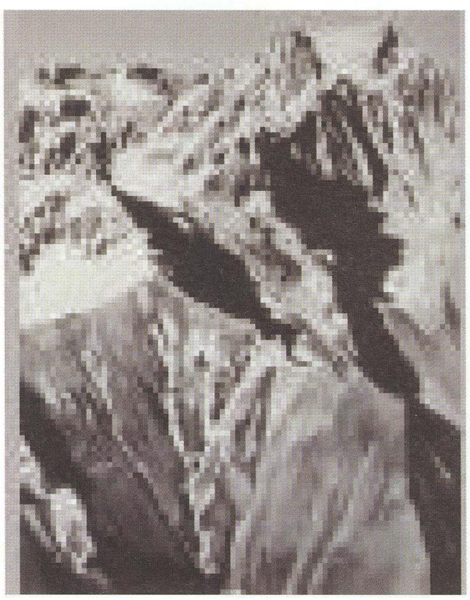
متى ستقوم برسوم لهذا العمل؟ هل سيكون ذلك قبل الرسم على اللوحة فقط، أم قبل ذلك بكثير؟

- ربما مبكرا بعام، فأنا لا أعرف.

وهل ستكون الرسوم أكبر بكثير من اللوحة؟

- إنهما نوعان مختلفان من الرسوم. لم أكن أدرك أنّ لهما علاقة مع هذه التيمة.

غالبا ما أحتاج الى وقت طويل لفهم الأشياء، وتخيّل اللوحة التي قد أرسمها.



لم تدرك أنّ لديهما ما يفعلانه مع هذه التيمة؟

- لا. إنه بنيامين بوخل (مؤرخ فني، وكاتب عن "ريختر") هو الذي رأى العلاقة. وبقدر ما كنت مهتما، فقد كانا مجرد رسمين تجريديين كاملين.

وهل تعرّف على العلاقة بين الاثنين؟

- نعم، ثم رأيتها أيضا. لقد سلكت هذا الطريق لإبعاد أشياء عن ذهني الذي يعمل بشكل جيّد لدرجة أنني لا أعرف أحيانا ما أفعل. كانت هناك في الماضي أحيانا بعض صور فوتوغرافية لأحداث مروّعة وقتلة، أو ضحايا، كنت قد نسيتها تماما، على الرغم من أنني قد رسمتها فعلا على لوحات. ربّما كان هناك جانب طيّب لذلك، أيضا.

لأنه لو كان لديك موضوع قويّ جدا، فإنه في لحظة معيّنة سرعان ما يطوّر حياته الخاصة به كلوحة.

- كلوحة مرسومة، نعم، لكن ليس مشهدا، وليس توضيحا.

دعنا ننتقل إلى الفرق بين الدقة والفرصة. أنت شديد الدقة، وتحبّ أن يكون كلّ شيء منظما.

- عصابي تماما.

عندما كنت تعمل على لوحات واقعية، هل كان ينبغي أن تكون دقيقا تماما؟

- نعم، وبأوسع معنى للكلمة.

ماذا كنت تحاول أن تحقق من خلال تلك اللوحات الواقعية؟



- كنت أحاول أن أرسم صورة لما شاهدته وما أثر في، وذلك بقدر ما أستطيع. وهذا كلّ شيء.

لقد تحدثت حول حقيقة أنك لا ترسم لوحات في بعض الأحيان، ولديك فترات لم ترسم فيها لوحات. هل يرجع ذلك لكونك تبحث عن موضوع، أم لأنّ لديك شكوكا؟

نعم. وأنا في واحدة من تلك الفترات في هذه اللحظة، ولست متأكدا مما إذا كنت أبحث عن إلهاءات، لعمل معارض، كي يكون لديّ عذر لكوني لا أرسم الآن لوحة، أو أنني أبحث عن إلهاءات لأنه لم يعد لديّ أيّ أفكار أكثر من ذلك. ولاشك أن الأمر يرجع إلى قليل من كليهما. وهناك حالات ألطف.

تحتاج أحيانا إلى إلهاء حتى يمكنك أن تمضي عبر النهار.

نعم. لا يمكنك العمل دائما بشكل صحيح. إنّ الشيء الوحيد المزعج، في كلّ مرة، هو أن الأمر قد ينتهي كله حقا، حيث لا شيء يأتي.

فن الرسم على اللوحة هو مهنتي، لأنّه كان دائما الشيء الذي أثار اهتمامي أكثر من غيره.

أنا لا أفكر دائما حول كيفية إنجاز عمل خالد، لأن هناك رغبة أكبر في الحفاظ على نوعية فنية معينة تحركنا

جيرهارد ريختر في سطور

يحتل جيرهارد ريختر حاليا قمة المبيعات بالنسبة للفنانين الأحياء، وهو ما حققه أيضا خلال العام 1911 متقدّما على كلّ الفنانين الأحياء عندما تجاوزت مبيعات أعماله مائتي مليون دولار، وربما لذلك يعتبره البعض بيكاسو القرن الحادي والعشرين، ويجمع آخرون على أنه أهم فنان أوروبي معاصر.

وقد احتفل الفنان الكبير جيرهارد ريختر بعيد ميلاده الثمانين في 9 فبراير الماضي، لأنه من مواليد درسدن العام 1932، من أبوين هما: هورست الذي كان مدرسا في مدرسة ثانوية في درسدن، وهايدجارد التي عملت بائعة كتب، وكانت مثل أبيها عازفة بيانو موهوبة، كما كانت تهوى الأدب. لم تكن علاقة جيرهارد مع أبيه علاقة وثيقة، لكن أمه مررت ميولها الفنية إليه.

درس جيرهارد الرسم في أكاديمية الفنون في درسدن في الفترة من 1951 إلى 1956. في العام 1961، وقبل عدة أشهر من بناء السور الذي يفصل ألمانيا الشرقية عن ألمانيا الغربية ارتحل إلى دسلدورف حيث التحق بأكاديمية الفنون في الفترة من 1961 حتى 1963.

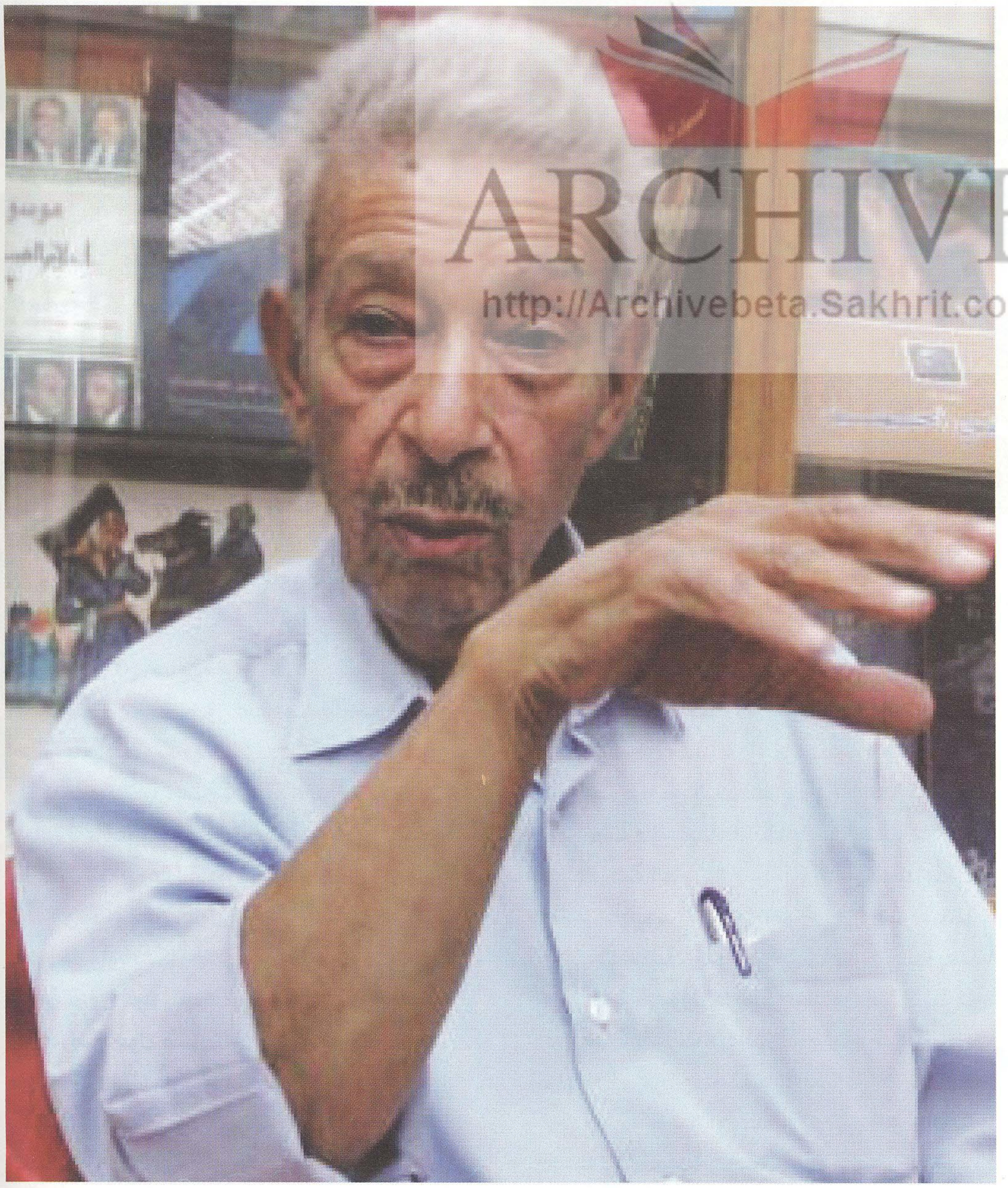
أبدع ريختر مبكرا منذ الستينيات رسوما من صور فوتوغرافية بالأبيض والأسود أخلص لها بشكل كبير، بل واستمر هذا الرافد في أعماله سواء على مستوى اللقطة العائلية أو المشاهد الطبيعية. وابتكر أيضا في السبعينيات لوحات أحادية اللون اكتشف من خلالها فن الرسم في أنقى صوره. في حين جرب في الثمانينيات أسلوب تعبيرية إيمائية. لكن يلاحظ أن ريختر لم يتحالف مع أيّ من الحركات الفنية وهو ما أدّى إلى وصفه بعد ذلك كفنان بوب وما بعد حداثي. لكنه كان صارما في التوصل إلى اكتشاف ذاتي لعملية الرسم.

موثّق مسيرة الفنون الجميلة في مصر ومؤرخها

صبحي الشاروني: الفنون الجميلة تسير في اتجاه مغاير ومستقبلها لا يبشر بخير

صبحي الشاروني نحات ومصور وناقد، وأحد الأعمدة الرئيسية في مسار حركة الفنون الجميلة المصرية، حيث تخصص وتفرغ في نقد الفنون الجميلة وتوثقيها منذ بداياتها الأولى، لمدة تزيد على ستين عاما.

محمد رفاعي
كاتب وناقد - مصر



ولد صبحي الشاروني العام 1933، التحق بكلية الفنون الجميلة في القاهرة العام 1952، وحصل على درجة الدكتوراه في فلسفة الفنون الجميلة من الكلية نفسها.

عمل ناقدا بجريدة «المساء» القاهرية منذ تأسيسها العام 1956، وتولى الإشراف على صفحة الفنون التشكيلية، وتولى رئاسة القسم الفني بها، ويحرر منذ العام 1988 ركنا أسبوعيا تحت عنوان «ألوان وتماثيل». كما نشر مقالاته ودراساته في مجلات ودوريات عربية وأجنبية.

أشرف على إعداد سلسلة كتب في وصف مصر المعاصرة من خلال الفنون التشكيلية. يملك أرشيفا منتظما ودقيقا بالكلمة والصورة للفنانين المصريين ومعظم الفنانين العرب والعالميين، يعتبر أكبر مرجع متكامل للحركة الفنية والتشكيلية في مصر منذ نشأتها إلى الآن.

له جهد رائد متفرد في توثيق وتوصيف بعض المتاحف، حيث وثق متحف كلية الفنون الجميلة في المنيا بصعيد مصر، وثقه بالكلمة والصورة العام 1986، وكما ساهم في توثيق وتسجيل مقتنيات متاحف في القاهرة مثل متحف الجزيرة للفنون، كما وثق مقتنيات متحف محمد محمود خليل وحرمه الذي يحتوي على مجموعة نادرة من الفن التشكيلي العالمي، ومتحف النحات محمود مختار.

أقام الشاروني ثمانية معارض فردية في التصوير الفوتوغرافي داخل مصر وخارجها. كما أصدر عشرات الكتب التي وثقت تاريخ الفنون الجميلة في مصر، وتناولت أهم أعمال الفنانين المصريين

الذين تركوا بصمة في مسيرة الفنون الجميلة، وله دراسات مطولة عن الفنون التشكيلية والشعبية والفطرية وبسببها حصل على جائزة الدولة التشجيعية العام 1986.

من كتبه: الفنون التشكيلية، عبدالهادي الجزار فنان الأساطير وعالم الفضاء، هؤلاء الفنانون العظماء ولوحاتهم الرائعة، وموسوعة الفنون الجميلة المصرية في القرن العشرين.

جريدة «الفنون» التقته وحاورته حول مشواره الفني وعن حركة الفنون الجميلة وتوثيقها ومستقبلها ومدارسها النقدية:

- في البداية هل تحدد لنا المقصود بمصطلح «المؤرخ التشكيلي»؟

تعبير فن تشكيلي تعبير خاطئ شائع، لأن الفن التشكيلي يضم ثلاثة أنواع هي: الفنون الجميلة والفنون التطبيقية والفنون البدائية والفطرية والشعبية.

فالمؤرخ لا يتحرك إلا في مجال الفنون الجميلة، وهناك مجالات تربط بين الفن التطبيقي والفنون الجميلة، لكنها لا تبرر إطلاق فنون تشكيلية عليها، الفنون الجميلة هي: فنون العمارة والرسم بالألوان أو الخطوط وفن التمثال (وفيه النحت وفن تشكيل العجائن وصبها) أي أن التمثال يضم النحت في الخامات الصلبة والسائلة والخامات اللينة كمادة البلاسيسين والطين الأسواني.

- درست تاريخ الفن التشكيلي المصري والعربي هل يمكن أجمال أهم المؤثرات والاتجاهات التي تركت بصماتها على مسيرة التشكيل في العالم العربي؟

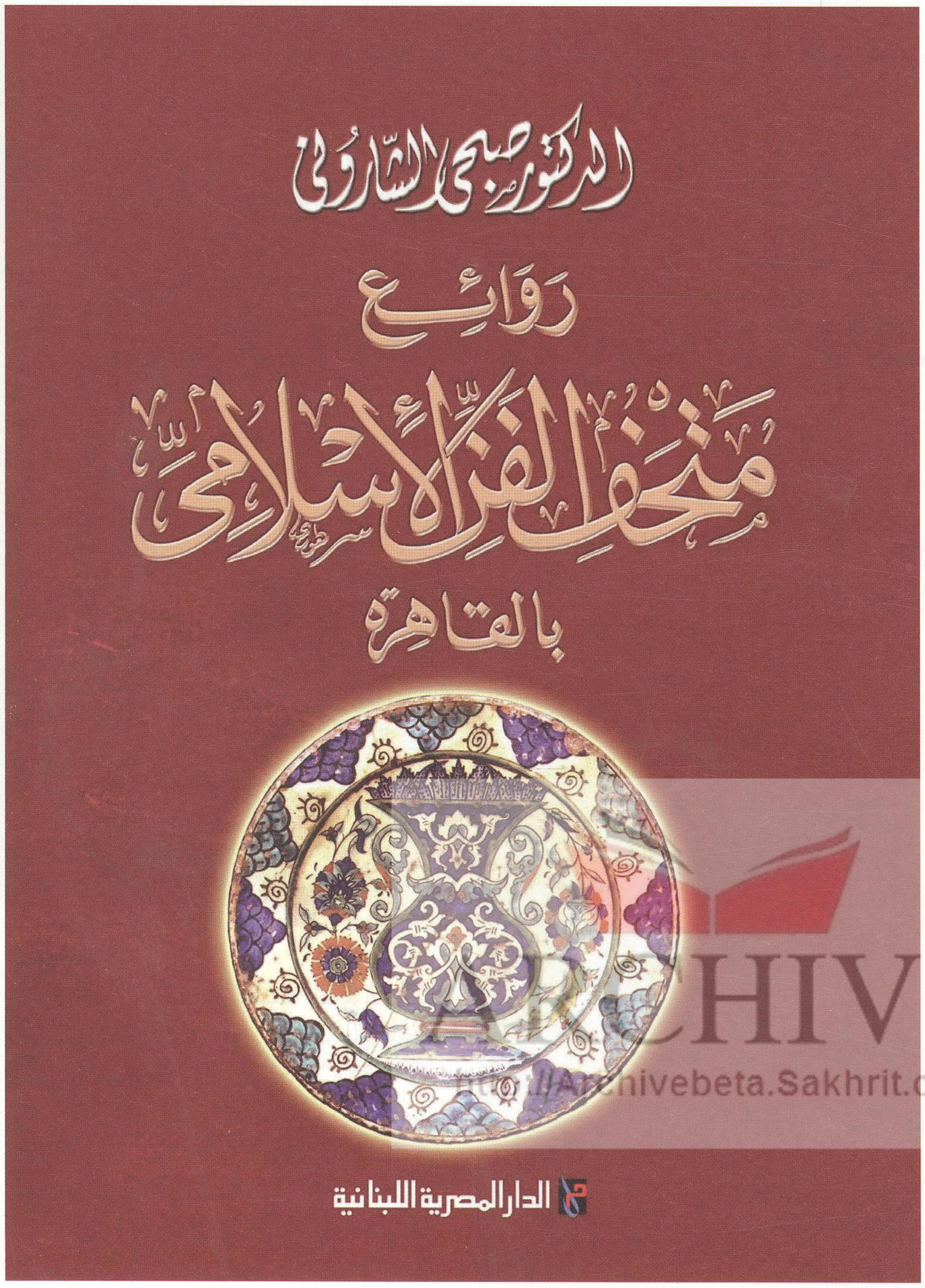
أهم المؤثرات التي تركت بصمتها على الفنون الجميلة في منطقتنا العربية هي الفنون الجميلة في أوروبا، وهي التي تركت بصمتها على مسيرة الفن عندنا حتى أننا نبعث البعثات لدراسة الفنون في أوروبا.

- كتبت العديد من الدراسات عن فنانين مثل: رمسيس يونان وعبدالهادي الجزار وصلاح طاهر وصلاح عبدالكريم وغيرهم. ما المعايير التي تضعها في الاعتبار حين تختار شخصية لدراستها والكتابة عنها؟

اختيار من أكتب عنهم من الفنانين يقوم على أساس مدى تأثيره الإيجابي في مسار الحركة الفنية، وهذه المعايير التي أختار على أساسها الفنان الذي أصدر عنه كتابا.

- لك عدة كتب أرّخت بها حركة الفنون التشكيلية منها: 77 عاما مع الفنون الجميلة في مصر، 80 عاما مع الفن، وموسوعة الفنون الجميلة المصرية في القرن العشرين، هل يمكن القول إن الفن التشكيلي بتاريخه ومدارسه وثق بشكل جيد؟

حركة الفنون الجميلة متطورة وتمثل كائنا له حياته، وكل دراسة حول مسار الحركة الفنية تتناول جانبا منها مثل: المذاهب التي تتابعت في الفن المصري، والمؤسسات التي أشرفت على النهوض بالفنون الجميلة في القرن العشرين، ثم تتابع الفنانين وما يضيفه كل فنان لمن سبقه، وهذا تضمه موسوعة



الفنون الجميلة المصرية الذي صدر جزؤها الأول ويجري إصدار جزئها الثاني.

- لك تجارب في توثيق بعض متاحف المؤسسات الثقافية والتعليمية، مثل متحف كلية الفنون الجميلة في المنيا ومتحف محمود خليل ومتحف الجزيرة في القاهرة وغيرها. حدثنا عن تلك التجربة؟

تفتقر مصر وبعض البلاد العربية إلى جانب التوثيق والتعريف بمؤسساتها الثقافية. قمت بتوثيق متحف كلية الفنون الجميلة في المنيا بصعيد مصر، بناء على طلب من الدكتور الفنان أحمد نوار عندما كان عميدا للكلية، وهو الذي طلب مني ـ فيما بعد عندما أصبح مسؤولا عن قطاع الفنون التشكيلية ـ توثيق متاحف القاهرة مثل متحف محمود خليل ومتحف الجزيرة ومتحف محمود مختار وغيرها، ولم يهتم أحد قبله أو بعده بالتوثيق وهي تجربة إيجابية يشكر عليها وتحسب له.

- لك أرشيف نادر منظم بالكلمة والصورة للفنانين المصريين ومعظم الفنانين العرب والعالميين، يعتبر أكبر مرجع متكامل للحركة التشكيلية في مصر منذ نشأتها حتى اليوم. حدثنا عن ذلك الجهد؟ وهل هو متاح للعرض، ومن سيحافظ عليه؟

الأرشيف المنظم بالكلمة والصورة ضروري لكل من يكتب عن الفنون الجميلة. للأسف جرى نهب أرشيف الصحف والمجلات المصرية حتى أنني كنت أبحث عن معلومات حول الأمير يوسف كمال منشئ مدرسة الفنون الجميلة العام 1908، فوجئت أن إحدى جرائم ثورة يوليو العام 1952 هي إخفاء وإلغاء وسحب كل المعلومات عن أمراء الأسرة المالكة قبل العام 1952، وهذا حفزني ودفعني إلى عمل أرشيفي الخاص بعيدا عن تناول اللصوص والموتورين، لكي يزود بالمعلومات الخالصة من الهوى وهذا ضرورة للكاتب ليقوم هو بإبداء وجهة نظره بموضوعية.

- كيف أثرت تجربتك في العمل الصحافي على استمرار

وتطوير أدواتك النقدية والتزود بالثقافة البصرية؟

العمل الصحافي اليومي والأسبوعي كان مهما جدا في متابعة كل جديد في الحركة الفنية على مدى أكثر من ستين عاما، هي عمر عملي في الصحافة، وأتيح لي عمل أرشيف شامل ومتكامل ويتضمن مختلف وجهات النظر المتعلقة بالفنون الجميلة.

- تفرغك للنقد التشكيلي منذ الخمسينيات حتى الآن هل أفادك في تنوع تجربتك الفنية في الإبداع التشكيلي؟

يمثل عملي في الدوريات العربية والأجنبية فرصة لوضع دراسات مطولة عن الفنانين وعن المذاهب الفنية التي اعتنقوها، وهذه الدراسات أصبحت النواة للكتب الفنية التي أصدرتها في كتب فاخرة مترجمة إلى الإنجليزية.

- من خلال عملك في أكثر من دورية عربية ومصرية ومن خلال متابعتك لحركة النقد التشكيلي كيف ترى حال النقد التشكيلي الآن؟

الحركة النقدية التشكيلية في مصر تمر بأزمة حقيقية بسبب عدم وجود كوادر جديدة، فمن يرحل من النقاد أو ممن يكتبون في الصحافة عن الفن لا يأتي من بعدهم آخرون ليحلوا محلهم، وذلك بسبب عدم اهتمام الصحف والمجلات المصرية بالكتابة عن الفن التشكيلي.

- وجود عدة معاهد فنية تهتم بدراسة الفنون التشكيلية ونقدها، هل لعبت دورا في تخريج نقاد أكاديميين يقدرون أهمية النقد التشكيلي ويؤثرون فيه؟

تعدد كليات الفنون الجميلة لم يمثل حتى الآن الجانب الإيجابي المتوقع، نظرا لهجوم الخطاب الديني على الفن، وإهمال دراسة وتنمية المواهب في المدارس والمؤسسات الثقافية، لكن الجانب الإيجابي يتمثل في كثرة عدد الخريجين الذين يمثلون جمهورا لأعمال الفنانين الموهوبين.

- تمارس النقد التشكيلي منذ خمسينيات القرن الماضي، هل يمكن أن تقول إن لك اتجاها نقديا ما رسخته وتابعته؟

منهجي النقدي هو المنهج الاجتماعي الذي يربط بين الظروف المحيطة بالفنان وإبداعه الفني، كما أنني أهتم بالجوانب التاريخية لأنها تكشف عن الجوانب الفنية والجمالية للفنان وتطوره.

- كيف ترى مستقبل الفنون الجميلة والتشكيلية خاصة بعد الثورات التي يطلق عليها أحيانا الربيع العربي؟

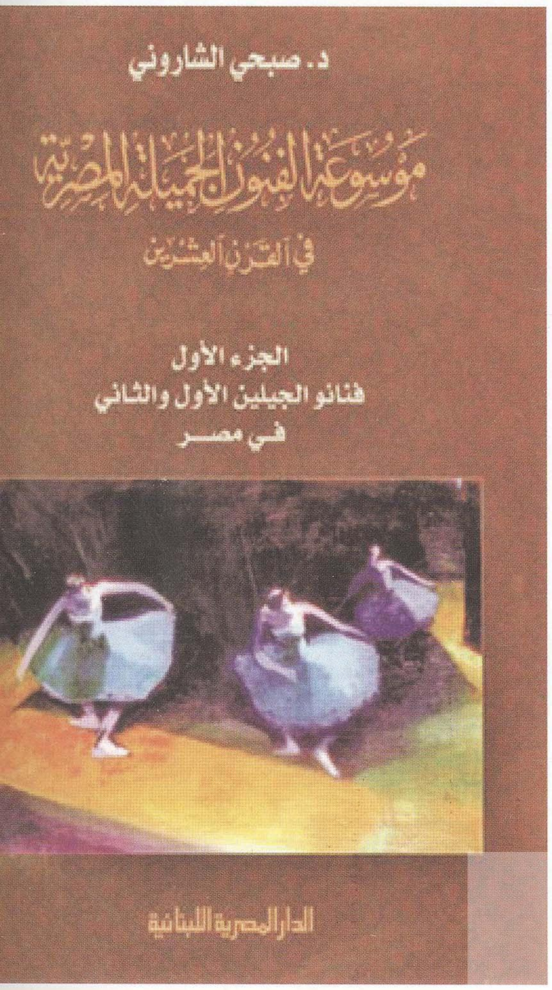
لا أرى مستقبلا للفنون الجميلة بعد ثورة يناير 2011، الفن يسير في اتجاه مغاير ومستقبله لا يبشر بخير، خاصة في مجال الاهتمام بالفنون الرفيعة.

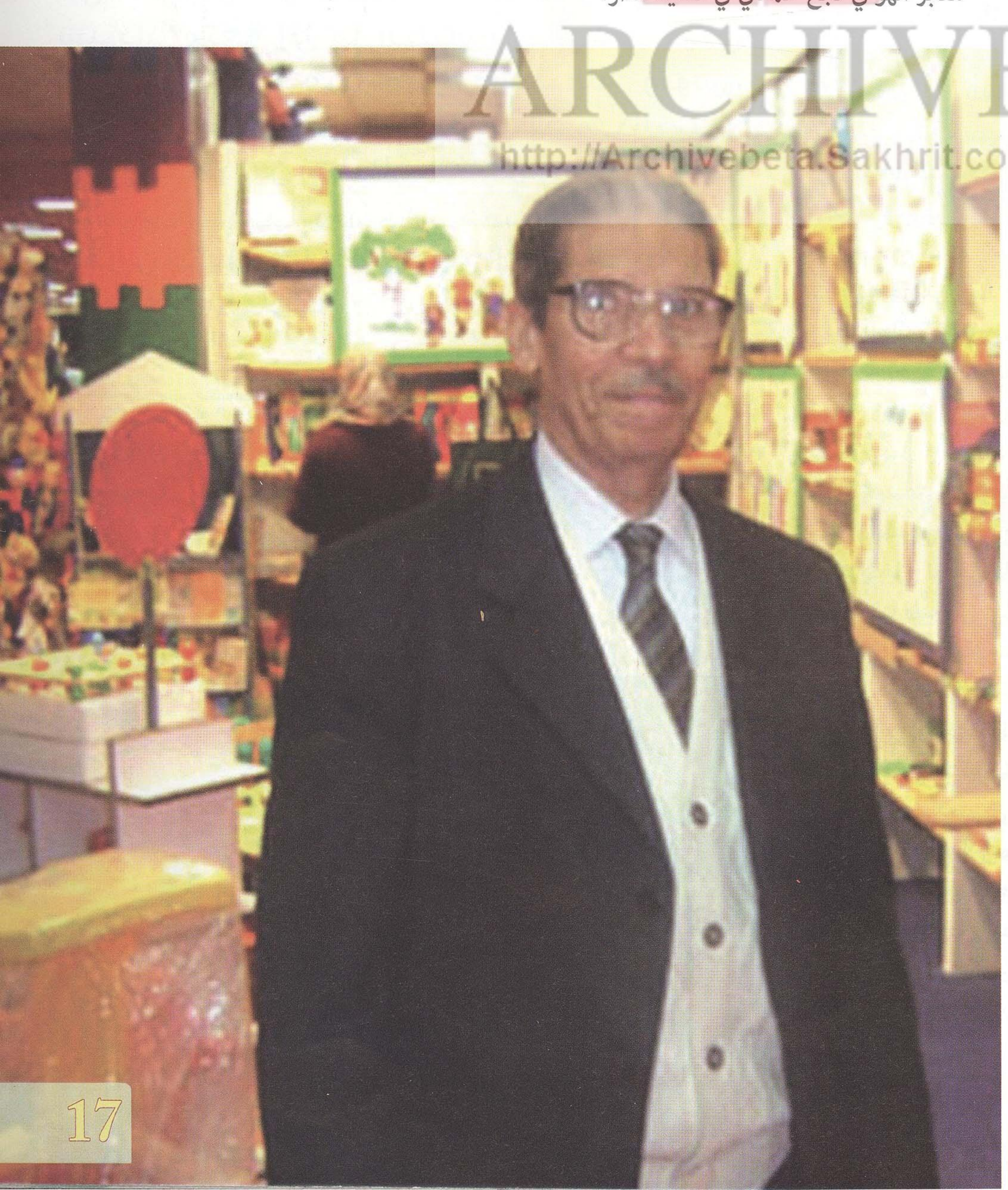
- درست الفنون الجميلة وتخصصت في النحت، وحصلت على عدة درجات أكاديمية، وحصلت على جائزة في النحت العام 1957، لماذا لم تواصل مسيرتك في الإبداع النحتي؟

أنا أرى أن الإبداع الفني كزوجة لا تقبل المنافسة، وعندما حاولت الجمع بين النحت والنقد، أحسست بأنني سأفشل في الاتجاهين، وفضلت التخصص في النقد والاستمرار فيه ولأنه كان نادرا، بينما النحاتون كثر.

- لك أكثر من عشرة معارض فردية وجماعية حدثنا عن تجربتك مع التصوير الفوتوغرافي؟

بالنسبة لتجربة التصوير الفوتوغرافي سببها أن المصورين الصحافيين لا يتقنون تصوير الأعمال الفنية، وكنت عندما أكتب مقالا عن معرض من المعارض أو فنان من الفنانين أصحب معي مصورا صحافيا ويقدم لي صورا فاسدة، ولهذا اتجهت إلى تصوير الأعمال الفنية بنفسي، وخلال ذلك تبينت ما تستطيع أن تقدمه آلة التصوير الضوئي، وهكذا شاركت في حركة التصوير الفوتوغرافي المصري بالمعارض المذكورة، وساعدني هذا الأمر على توثيق أعمال كثيرة للفنانين المصريين، ولكل فنان منهم ملف خاص أحتفظ به عندي، فيه جميع المواد المصورة والمكتوبة عنه، وهو ما يسهل علي الكتابة عن الفنانين وتجاربهم، وكان لي تجربتان متميزتان هما تجربة حول التصوير الفوتوغرافي لبعض العناصر الشعبية مثل البناء بالطين في واحة سيوه القديمة وتجربة أخرى خصصت لها معرضا عن مقابر الهو في نجع حمادي في صعيد مصر.





المسرح العربي

وتحولاته في الشكل والمضمون

الحديث عن المسرح كأب للفنون جميعها له مذاق وطعم خاص، لأنه يحمل كثيرا من الهموم والذكريات، باعتباره المصدر الرئيس للمتعة الفكرية والأدبية والعاطفية والنفسية، ليس في فننا العربي فحسب، بل في كل فنون العالم المختلفة سواء كان هذا المسرح من التراث أو من الجديد والحديث. ولا شك أنه سيزداد متعة إذا ما ربطناه بإبداع مسرحيين عرب متميزين من أمثال: سعدالله ونوس، توفيق الحكيم، أحمد شوقي، صلاح عبدالصبور، الأمير محمد بن سلطان القاسمي، عبدالكريم برشيد، الطيب الصديقي، أحمد الطيب العلج، وآخرين كثيرين ينتشرون في الوطن العربي من محيطه إلى خليجه.

عزيز العرباوي
كاتب وباحث - المغرب

ومما لاشك فيه أن المتتبع لتاريخ المسرح العربي يدرك أنه مر بمراحل تاريخية متتالية أثرت في تكوينه الفكري والفني، وتناول بفنية عالية، في بعض المحطات، تفاصيل واقع الحياة العربية، معبرا عن قضايا وتطلعات كل مرحلة، تراوحت بين الكوميديا والدراما والتراجيديا، بإصرار على الاستمرارية وفرض حضور المسرح في الثقافة العربية لشد انتباه المشاهد والجمهور العربي التواق إلى فن مسرحي يحقق له المتعة والفائدة، حيث عرف المسرح العربي في بدايات القرن العشرين تغيرا ملحوظا تجلى في ظهور أفكار وآراء جديدة، لعبت دورا كبيرا في تشجيع الاتجاهات الجديدة في أجناس الأدب والفن، من خلال ظهور مسرح عربي محترف مهَّد لمشاركة المرأة العربية في المسرح وصعود خشبته، مما أدى إلى قبول المرأة الفنانة داخل المجتمع، وذلك عبر إعلان القطيعة مع الأدوار الاجتماعية التقليدية، والتشدد في تطوير الذات الذي ينتج من قلب الفعل وتعديله اجتماعيا. وبهذا عرف المسرح العربي خلال هذه الفترة نقلة نوعية تميزت بظهور فنانات عربيات متميزات على خشبة المسرح أمثال: مريم سماط السورية الأصل، وروز اليوسف اللبنانية الأصل، وفاطمة رشدي المصرية، وغيرهن.

وعلى أيدي هؤلاء المبدعين والمبدعات المسرحيات استطاع المسرح أن يقوم بدوره الحقيقي ويقدم رسالته الاجتماعية والتربوية والوطنية والقومية، ويوطد إيمانه بضرورة الدفاع عن حقوق الإنسان عامة وحقوق المرأة خاصة، والمطالبة بحريتها في التعليم والعمل والتعبير، بل كان المسرح بمنزلة ثورة على السائد، ونزوع إلى التمرد والرفض والتغيير واختراق العادي المألوف، واستنهاض الهمم للعمل والاجتهاد والمقاومة.

لكن، لابد من الإقرار بأن الكتاب المسرحيين هم الذين حملوا لواء التغيير في أحوال المسرح، لأنهم كانوا محور الظاهرة المسرحية في كل عصر. ثم أتى بعد ذلك المخرج ليحقق انتصاره الكامل، فانقطع ذلك التواصل القوي المفترض بين المؤلف المسرحي والمخرج، لأن هذا الأخير استطاع أن يدمر ركائز العرض المسرحي الأساسية المتمثلة في النص والممثل والجمهور والمكان المسرحي، من خلال إلغاء المؤلف - النص. فظهرت عروض مسرحية بلا نصوص مكتوبة، بل تعدى الأمر إلى جعل الممثل قيمة ثانوية، وتقديم عروض مسرحية في أماكن عمومية خارج خشبة المسرح.

فمسرح القرن العشرين قد عني عناية فائقة بالتراث والموروث الشعبي العربي الأدبي والديني والاجتماعي، لذلك لا يمكن القبول بمبدأ موت المؤلف والنص المسرحي بدعاوى التجريب في المسرح، لأن العرض المسرحي بأكمله يعتبر سبيكة مؤتلفة من النص والإخراج والفنون والتقنيات الأخرى، ولكل دوره في تشكيل هذه السبيكة وإعطائها خصوصياتها وتفردها.

لقد استطاع المسرحيون والمخرجون العرب أن يمنحوا المسرح مضمونا عربيا،



مسرحية (موقف الباص)


مسرحية (القرن الآسود)


مسرحية (الضرير)

وعلى رغم أن هذا المسرح لم يتميز عن المسرح الغربي وخاصة على مستوى الفضاء، فإنه حقق شكلا عربيا خاصا ومتميزا به، لأن لكل بلد عربي خصوصياته وثقافاته. مما أدى إلى الابتعاد نسبيا عن الشكل الغربي، مثل محاولة الطيب الصديقي في المغرب، وروجيه عساف في لبنان. لكن هذه المحاولات بقيت معزولة، فسرعان ما عاد المسرحيون العرب إلى الاقتداء بالمسرح الغربي متأثرين بالتحول المجتمعي الذي عرفه الوطن العربي اجتماعيا وسلوكيا وثقافيا.

وعلى رغم تميز المسرح العربي في بداياته الأولى بالفوضوية غير المجدية لفرق مسرحية هاوية غير محترفة كانت تتوقف بعد مدة قصيرة من الممارسة لاصطدامها بالعديد من المشاكل والصعوبات، فإن المسرح العربي وعلى امتداد كل الأقطار العربية تقريبا استطاع أن يؤسس لفن مسرحي قادر على تحديد معالم الطريق التي سيسلكها للوصول إلى الهدف الرئيس، وهو تأسيس مسرح عربي متميز شكلا ومضمونا.

لقد دفعت الرغبة في كسب الجمهور، وحرق المراحل، إلى البحث عن سبل كفيلة بتحقيق هذا الهدف، فكان ذلك ممكنا من خلال خلق أعمال مسرحية تبنى أساسا على الاحترافية في الأداء لدى بعض الممثلين الكوميديين العرب، خاصة أنهم قد استخدموا الكوميديا لطرح بعض القضايا الاجتماعية كالزواج، والهجرة، وأمراض الإدارة والبيروقراطية العربية، والدكتاتورية، وثقافة الاستلاب، وغيرها من المواضيع التي استطاعت أن تحقق للمسرح العربي نقلة نوعية باعتمادها على الكوميديا كأساس لخلق جمهور عربي في المسرح الذي كان يعاني من هذا الجانب من قبل حيث كان جمهوره يقتصر على نخبة المجتمع المتعلمة.

لكن ما يعاب على هذا الاتجاه المسرحي هو أنه - وبعد تحقيق قفزة نوعية في الشكل والمضمون المسرحيين - بدأ ينحو نحو الارتجالية التي تفتقر إلى الإبداع والخلق، وإعطاء نفس جديد للمسرح العربي. وأصبح المسرح سلعة تجارية تقدم للجمهور ليرفه عن نفسه من دون الخروج بفائدة فكرية أو ثقافية. وقد استفحلت الرداءة المسرحية بعد ذلك بانتشار هذا النوع من المسرح في ربوع الوطن العربي، مما أدى إلى هجرة الجمهور المتذوق للفن الحقيقي. وبذلك تأصيل العطب المسرحي والفقر الفني الذي عاش عليه المسرح العربي في العقود الأخيرة من القرن العشرين ومازال.

وقد عرفت بعض البلدان العربية صعوبات في تأسيس مسرح وطني قائم الذات، بعيدا عن التقليد والاقتباس في كل تجليات العمل المسرحي، كما حصل مثلا في المغرب والجزائر وتونس، فالمسرح في مثل هذه البلدان قام على تقليد المسرح المصري والسوري بعد زيارة العديد من الفرق المسرحية الرائدة في مصر وسورية والقيام بتدريب الشباب المغاربي على العمل المسرحي، مما أدى إلى خلق تقاطع واضح مع المسرح العربي المشرقي. وقد تطور المسرح المغربي في إطار ثلاثة اتجاهات: اتجاه مسرحي تقليدي يمكن أن ننعته بالمسرح الفطري الذي هو استمرار لتقليد الفرق المسرحية العربية التي زارت المغرب، واتجاه مأخوذ من المسرح الغربي ولا يتعلق الأمر هنا بالضرورة بالمسرح الغربي الطليعي، ثم اتجاه مسرحي طليعي حاول أن يستفيد من التيارات المسرحية الرائدة (بريخت نموذجا).

ويضيف الفنان عبدالواحد عوزري قائلا: إن المسرح المغربي هو «مسرح الصدفة ومسرح الممارسة من حين لآخر. إنه يفتقد وسائل الاستمرار والتطور ووسائل الإبداع والترويج المستمر والمنسق، بل أكثر من ذلك، يبدو أن الدولة انسحبت من دعم هذا المسرح...». ويعتبر الفنان عوزري أن الدعم الذي قطعته الدولة عن المسرح هو السبب الحقيقي في الحد من تطوره سواء من حيث الشكل أم من حيث المضمون. فأغلب الفرق المسرحية التي ظهرت في الستينيات والسبعينيات مثل «فرقة المعمورة» أو «فرقة مسرح الناس»، وساهمت في تطور المسرح المغربي واكتساح الساحة العربية مسرحيا كانت تتلقى الدعم. أما في العقود الأخيرة، وبعد انقطاع دعم الدولة، أصبح المسرح المغربي يعيش انتكاسة واضحة تجلت معالمها في إنتاج مسرحيات ضعيفة المستوى وتتميز بالعشوائية في الإبداع وحتى في الإخراج.

ومن خلال هذا نستنتج أن انقطاع دعم الدولة للمسرح في المغرب، وفي بلدان عربية أخرى أيضا، إضافة إلى محاربته بكل الوسائل، قد فاقم من أزمة المسرح العربي، لأن هذا الأخير يعتبر في نظر السلطة فنا خطيرا ومحرضا للجماهير، فأقدمت على تهميشه وتهميش الفنان المسرحي، ووضع الحدود والعقبات أمام العروض المسرحية تارة بالمنع، وتارة بمهاجمة الإنتاجات المسرحية الجادة من خلال وسائل الإعلام التي تتحكم فيها. وبالتالي، أصبح للمسرح دور جديد هو التسلية والترفيه عوض التثقيف والتوعية والتحريض على الحرية والتعبير الحر.

وبذلك يعتبر د. مشهور مصطفى من لبنان أن أحد أهم أسباب عدم تقدم المسرح وأحد أهم أسباب أزمته الفني كالركود الفني في فترات زمنية معينة يعود إلى اعتبار التسلية موجودة فقط في المسارح الهزلية ذات المواضيع المسطحة والخفيفة، في الوقت الذي تفتقر فيه إلى مجمل العناصر الفنية التي تساعد على تنمية الذوق والفكر. ويضيف الدكتور مشهور أن الضحك ليس هو الوحيد الذي تتكئ عليه الفرجة المسرحية، لأن الأمور التي تضحك الناس ودرجاتها هي على قدر عقولهم، وعلى قدر ثقافتهم. فالذي يضحك مشاهدا لا يضحك الآخر. وهذا سببه بالدرجة الأولى الثقافة وفلسفة التسلية عند كل مشاهد على حدة.

فالمسرح العربي في مسيرته القصيرة، لم يستطع أن يؤثر في المجال النفسي للفرد، وفي المستوى الثقافي لديه. فعلى رغم كون المسرح هو حياة موازية للواقع،



مسرحية (موقف الباص)

يتشارك فيها الفنان والمشاهد المتلقي، فإنه فشل في تحقيق ذلك التأثير المباشر والقوي في ثقافة المواطن العربي التواق إلى الانعتاق من الألم الساكن في الحياة. ولذلك يحق لنا القول إن المسرح العربي يعيش أزمة على كل المستويات بتفاصيلها الدقيقة.

ويعلق الكاتب المسرحي السوري وليد إخلاصي على إمكانية الوصول إلى مرحلة التقانة المسرحية التي وصل إليها المسرح في العديد من بقاع العالم، من ناحية التأليف والتوصيل عبر وسائل التوصيل والتشخيص، فهو يعتبر أن كل النصوص المسرحية المقدمة عربيا تحدث تخلفا ينحرف عن البناء الذي دوما يتخيله المسرحي للمسرح. فالثقافة المسرحية والفعل المتجسد على الخشبة في معظم المجتمعات العربية، مازالا متعثرين لا يشكلان ركنا لائقا في ثقافاتها، فلم يوضع للمسرح أولوية في المشروع الثقافي الوطني في كل بلد عربي، فاعتمد هذا المسرح على نزوات ورغبات وتطلعات متفرقة عند بعض أفراد المجتمع قد يكون لها تأثير في انتشار المسرح، إلا أن ذلك الانتشار لم يحقق الهدف المطلوب، وبالتالي ظل المسرح أسير تفجرات نشاط فني مؤقتة.

وفي هذا الإطار، لم تتحقق عروض مسرحية تخاطب المشاهد بلغة العرض الحقيقية، أي تضيف إلى لغة النص لغة أو لغات أخرى تقويه، وتكون الدلالة البصرية والسمعية محورها، باستثناء بعض العروض المسرحية القليلة المنتشرة في المجتمعات العربية، وهي لا تؤثر كثيرا في المسيرة المسرحية، ولم تعد العروض التي تنهض على الخطاب الأدبي وجمالياته المعروفة وعلى الرسالة الفكرية والثقافية التي يحملها هذا الأدب، سواء كانت اجتماعية أو أخلاقية أو سياسية، قادرة على الاستمرار في ظل أزمة المسرح العربي.

إن مكمن هذه الأزمة يتجلى في غياب التواصل مع رواد المسرح العربي، من أمثال: محمد صبحي في مصر، وغسان مسعود ورياض عصمت في سورية، والجعايبي في تونس، ونضال الأشقر في لبنان، وأحمد الطيب العلج، والطيب الصديقي في المغرب، بينهم «وبين من يفترض أن يأخذ مكانهم في السلسلة التاريخية التتابعية. فالبدلاء إذا صح هذا التعبير، وهم بدلاء مفترضون على كل حال، لا يقبلون على المغامرة، وليس ثمة مؤسسات أو جهات أهلية أو حكومية تأخذ بأيديهم»، فهؤلاء الشباب الذين يفترض فيهم حمل المشعل، صاروا مغرورين بمجرد صعودهم فوق الخشبة، وأصبحوا منظرين ونقادا ولا يقبلون الرأي الآخر أو النصيحة من الرواد وأهل الاختصاص. فالثقافة العربية غنية، والمخزون الثقافي كفيل بخلق مسرح متقدم وبإنتاج عروض مسرحية متميزة تنهل من تراثنا العربي والإسلامي الكثير لترسم معالم مسرح عربي متطور من حيث الشكل والمضمون.

وعلى الشباب المسرحيين اليوم الالتفات إلى التراث القصصي العربي ليستنبطوا منه أشكالا فنية تخدم المسرح، وأن يفيدوا من شخصية الراوية كذلك في هذا التراث الغني بالنصوص المتميزة التي إن وجدت مخرجين ومؤلفين مسرحيين مبدعين ومتواضعين فإنها ستجلب مشاهدين ومتتبعين كثيرين، وستخلق حركة نقدية وفكرية، المسرح العربي في حاجة إليها، في ظل هذا الموات المسرحي والثقافي الذي نعيشه.

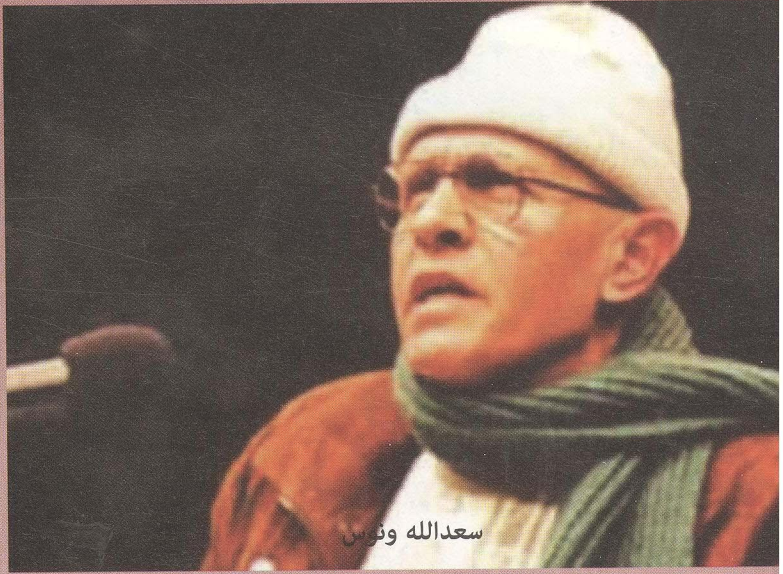
فبعض السير الشعبية وبعض الحكايات العربية القديمة تقدم لنا صورا لمحافل التسلية والطرب وألوانه، يقوم بالعرض فيها محترفون، مما يشي بأن فكرة الخشبة المسرحية وسيلة من وسائل تقديم العروض الفنية، أو شبه الفنية. ومن هنا يمكننا أن نكوّن فكرة حول وجود عرض مسرحي قديم بشكل أو بآخر، فالنص الشعبي لابد أن يواصل تعبيره في كل عصر عن الشعب وإلا مات وانتهى، والأداء الشعبي لابد أن يواصل مواكبة حاجيات الجمهور، وإلا توقف وأصبح أداة يستعمله المثقفون للحديث عن هموم الشعب. الذين يستمدون من الموروث الشعبي زادهم باستمرار حتى في محاولات تغريب النصوص التراثية التي اكتشفوا فيها العديد من الخصائص التي تجعلها قابلة لجعلها نصوصا شعبية بامتياز.

إن الانفتاح على الثقافة الوطنية وإعادة النظر في أسس المسرح التقليدي، وتجريب الصيغ التي تقربه من الجمهور، ثم من خلال الاستفادة من أفكار وتوجيهات بعض المفكرين من أجل بناء هذا المشروع الفني الكبير الذي يعتمد على فكرة فتح المسرح للجميع - الذي نادى به الطيب الصديقي في المغرب مثلا - من دون قيود، وتقديم العروض وسط التجمعات الشعبية وفق صيغة تعمل على توحيد المشاهد بدلا من تشطيره، أمور كفيلة ببلورة مفهوم جديد للعمل المسرحي وبخلق تجديد فني أصيل من ناحية الشكل والمضمون.

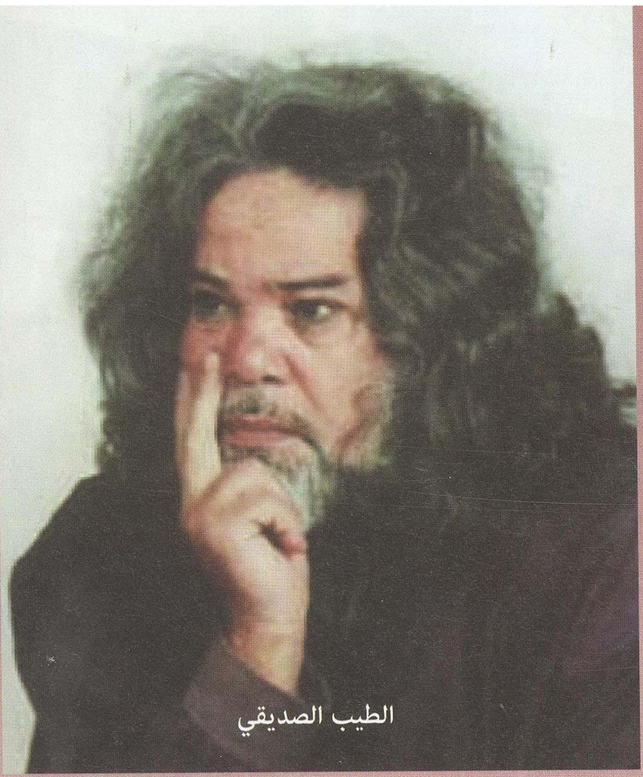
وفي هذا الإطار يقول د. علي الراعي حول علاقة الثقافة الشعبية بالكتابة المسرحية متوجها إلى المؤلفين: «لاشيء يبرر انعزال كتاب الكوميديا المثقفين عندنا عن كوميديا الشعب - ومن ثم عن الشعب نفسه - سوى عدم معرفتهم بالتراث الكبير، الذي تجمع للشعب في هذا المجال الفتان»، ومن ثم حاول د. الراعي أن يعمل على وصل ما بين الكتاب المثقفين وتراث الناس في المسرح بأمل أن يتبينوا بوضوح أن مستقبل الكوميديا التي يكتبون عنها رهين بفن الكوميديا الشعبية التي تجد لها موطئ قدم في الكثير من الساحات العربية والأسواق والميادين، لكنها تحترم أسس المسرح الحقيقية.

ولأن الكوميديا أصبحت اليوم الفن الحاضر بقوة في عالمنا العربي، وفرضت نفسها في كل مكان وموقع، فإن عل هؤلاء الكتاب أن يبدعوا فيها ويربطوها بثقافة الشعب المتنوعة التي تقوم على السخرية والكوميديا والهزل والمزاح، وغيرها من الأمور التي تنمي فلسفة التسلية والفرجة لدى الجمهور العربي عامة.

إن المسرح العربي اليوم في مرحلة انتقالية تحتاج من كل المتدخلين فيه أن يستغلوها لأنها أصبحت مؤهلة للتجديد المسرحي في ظل الربيع العربي الذي تعيشه الكثير من البلدان العربية، وفي ظل مناخ الحرية الذي يعم باقي



سعدالله ونوس



الطيب الصديقي

البلدان التي لم تتعرض للثورة. فالمسرح اليوم مدعو إلى الاستفادة من مجتمع الثورة، والحرية، والتغيير، وبالتالي فالأزمة التي يعيشها المسرح في كل أجناسه المختلفة وفي أشكاله المتعددة يمكن تجاوزها في المستقبل شريطة التفكير في خطة ممنهجة لإنقاذ سفينة المسرح من الغرق.

إن المعركة الفنية والثقافية اليوم يجب أن يربحها المثقف العربي من المحيط إلى الخليج، في ظل عنفوان المجتمعات العربية الذي تعيشه في واقع يحتكم إلى الثورة وإلى التغيير الجذري في المنظومة السياسية والثقافية التي حكمت الأمة العربية منذ عقود عرفت فيها هذه المجتمعات اختلالات اجتماعية وسياسية أثرت في الفن والثقافة العربيين، وبالطبع المسرح كان الضحية الأولى في هذه الاختلالات.

إن الوقت قد حان لتأسيس المسرح المفيد، الذي نادى به يوجين بريو (1858 – 1932)، كمنبر للخطابة ضد المساوئ الاجتماعية، أي الجمع بين التسلية والتوعية والفرجة معا، من خلال إبداع عروض مسرحية تربوية تهدف إلى البناء والإفادة، وذلك بتبني الجدية والإخلاص والمصارحة فوق خشبة المسرح وأمام الجمهور المتنوع والمختلف في درجات الوعي والثقافة. وكل هذا يجعل من المسرح قيمة فنية وإنسانية واضحة ومتميزة.

وإذا كنا نريد للمسرح شعبية وانتشارا حقيقيين، وعوضا عن السكوت، ينبغي على دارسي المسرح أن يعملوا النظر في قضية الميلودراما بروح الحياد، وفي الكوميديا أيضا، ويستغنوا عن الرفض المسبق الذي ينظرون به إلى هذه المفاهيم، ذلك أن لها إمكانات كثيرة خيرة لو أحسن استخدامها وتطويرها. وذلك، كما قلنا سابقا، باستثمار تجليات الثورة العربية والتغيير الجذري الحاصل في هذه المرحلة التارخية من تاريخ الأمة العربية الحية.

إن المسرح يجب أن يكون فضاء يستخدم وسائل التعبير المختلفة والاتصال الجماهيري والجمعي، لطرح رؤية قيمية داخل المجتمع تسعى مع المبدع المسرحي إلى إعادة إنتاج الموروث الشعبي والثقافة الوطنية وفق منظور خاص للعالم المحيط به، وللمجتمع الذي يعيش فيه، وللواقع الذي يسعى لامتلاكه وتسييره وحده ضمن إبداعه الخاص. فالمسرح هو تعبير صادق عن الرأي العام يتحدث بلسانه فيفرض آماله وأفراحه وتطلعاته، وهو فن جماهيري صادق يندمج فيه الممثلون مع المشاهدين في بوتقة واحدة تتحدث بلسان الناس وأفكارهم وما يختلج داخلهم، وبالتالي فهو يحتوي على عناصر الاتصال الخمسة الأساسية: مرسل: وهو القائم بالعرض المسرحي، ومتلقى: وهو مشاهد هذا العرض، ورسالة: وهي موجهة قصدا وتدبيرا من القائم بالاتصال، ومتلقاة تفاعلا ومشاركة من المشاهد، ومحمولة عبر وسيلة وهي فنية متفق عليها مع الاثنين وتبنى على قواعد خاصة بها، ومحققة استجابة فورية داخل عملية الاتصال هذه، والتي تفترض بالطبع تواجد مكان: تتحقق داخله عملية الاتصال، وزمان: تتحقق عبره تلك العملية الفنية. وبالتالي، فالمسرح فن عرض يعيد بناء الواقع والحياة بشكل درامي مصنوع يتدخل فيه المؤلف والمخرج، مستهدفين تجسيد القانون الموضوعي الذي يحكم الواقع مشخصا إنسان هذا الواقع في كينونته، ولذلك يجب أن يخرج من كونه مجرد مكان للعرض والمشاهدة إلى كونه حالة تمسرح فنية وثقافية تجمع بين أسس المسرح الحديث ضمن رؤية تجديدية. فسمة المسرح التطورية، بحيث إنه لا يتجمد عند شكل واحد من أشكاله، وليس ثمة التزام بوجه من أوجهه، فهو يرتبط بالأمة ويتحرك معها ويتجذر في أرضها ويساير حاضرها، ويذهب معها نحو المستقبل لبناء هوية جديدة، ومادامت الأمة اليوم تعيش حراكا سياسيا وثقافيا واجتماعيا منقطع النظير، فالمسرح مدعو إلى التأثر بهذا الحراك ومسايرته إبداعا وخلقا.

على المسرحيين أن يترجموا كل الظروف السياسية والاجتماعية إلى فعل وحركة مسرحيين، من خلال الاستفادة من الوعي الشعبي الجديد الذي نتج عن التغيير الحاصل سياسيا في العالم العربي، ومن الانتفاضة الفكرية التي بدأت متمثلة في الحراك الشعبي العربي، ومن الإيمان القوي لدى الشعوب العربية بقضايا أوطانهم وأمتهم والدفاع عنها في إطار حضاري أثبت بالملموس حضارية هذه الأمة، وكذلك من خلال استثمار هذه الأحداث والتغيرات في الإبداع الأدبي والفني على أيدي مبدعين وأدباء وفنانين ومفكرين وباحثين يساهم في الرفع من المستوى الثقافي والوعي الفكري عند أفراد الأمة جميعا.

وبحكم أن المسرح يستطيع أن يستوعب بسرعة مثل هذه الظروف السياسية والثقافية والاجتماعية الجديدة، نظرا لخطورته، وتحريضه، وعلاقته الملتصقة بالجمهور، فإنه مدعو بفضل الفاعلين فيه أن يكون في مستوى هذه اللحظة التاريخية التي تمر بها الأمة العربية. وليتحقق هذا الأمر يجب أن يؤسس لعمل مسرحي جاد احترافي من خلال تأسيس فرق مسرحية محترفة تجيد التعامل مع الخشبة ومع كل مكونات العمل المسرحي، واختيار نصوص متميزة تناقش قضايا مهمة وليست نصوصا ارتجالية تتميز بالعشوائية وضعف الإبداعية، أو نصوصا مقتبسة بعيدة كل البعد في مواضيعها عن قضايا الإنسان العربي.

لكن، وقبل الدخول في غمار العمل المسرحي، فإننا ندعو الشباب المحب للمسرح، إلى دراسة هذا الفن والاطلاع على أسسه وأصوله، وألا يمارسوه إلا عن تجربة واعية، وفهم حقيقي لماهية العمل المسرحي كله، ابتداء بتأليف النص إلى إخراجه وتقديمه في الخشبة. ولاشك أن مثل هذا التعاطي الإيجابي والاحترافي مع المسرح سيؤثر في مستوى العروض المقدمة، وفي العديد من الأجناس الإبداعية الأخرى، لأننا نؤمن بمقولة أن المسرح أبو الفنون جميعها. وبالتالي، فإذا ارتقى المسرح وتطور، ارتقت باقي الفنون وتطورت ضمن رؤية شمولية في الإبداع والخلق.



أهمية مسرح الطفل.. أهدافه وخصائصه

إذا كان المسرح مرآة تعكس صورة الحياة بأحداثها ومشاهداتها، فإنه يمثل بالنسبة إلى رجالات التربية وسيلة عظيمة لتنمية شخصية الطفل، فكريا ونفسيا واجتماعيا ولغويا، وإكسابه القيم والاتجاهات الإيجابية، والارتقاء بمشاعره وانفعالاته وأنماط سلوكياته. كما يمثل قناة تخاطب عقله ووجدانه مخاطبة استثنائية، وتُشرك أكثر حواسه، وتحقق له التعلم والتوجيه والفائدة والمتعة، وتحيطه بجو يختلف عن أجواء حياته الاعتيادية. إضافة إلى كون المسرح يشكل مصدرا غنيا لتزويد الطفل بالخبرات والمعلومات، وتجسيدا لعمليات التعلم في مراحله الحسية والمجردة. ولكونه يعد ترفيها ولعبا منظما، واللعب - كما ترى جميع النظريات التربوية السيكولوجية - نوع من التنفيس عن الطاقة، الذي يؤدي لحياة أكثر صحة. غير أن أهم مزايا المسرح تتمثل في التجسيد الحي للمواقف، وما يحققه من تفاعل وتأثير أولا. وفي المزج بين كثير من الفنون الإنسانية، كالتمثيل والإلقاء والحوار والاستعراض والغناء... إلخ، حتى عرف بأنه أبو الفنون كلها، وتنوع المؤثرات التي تعتمدها عروضه كالموسيقى والضوء والصوت والإضاءة ثانيا. وفي تعدد أنواعه، كالمسرح المدرسي، ومسرح العرائس، ومسرح الظل، وتلون أشكاله كالمسرح الغنائي والشعري والنثري والحواري ثالثا. يقول د. سعد العتابي: «يعد مسرح الأطفال واحدا من الوسائل التربوية والتعليمية، التي تسهم في تنمية الطفل.. وهو فن درامي تمثيلي موجهٌ إلى الأطفال، يحمل منظومة من القيم المتنوعة، على نحو نابض بالحياة، من خلال شخصيات متحركة على المسرح، مما يجعله وسيلة مهمة من وسائل تربية الطفل، لاسيما أن الطفل يرتبط ارتباطا جوهريا بالتمثيل منذ سنوات عمره الأولى، عندما كان يحول خياله الإيهامي إلى لعب، هو مسرح إيهامي، يؤلفه ويخرجه ويمثله الطفل ذاته، لذلك تكون علاقة الطفل بالمسرح علاقة اندماجية، وهنا تكمن أهمية المسرح وخطورته».

عبدالمجيد إبراهيم قاسم

كاتب وباحث - سوريا



يقول مارك توين في أهمية دور مسرح الطفل: «إن مسرح الأطفال من أعظم اختراعات القرن العشرين, إنه أقوى معلم للأخلاق, لأن دروسه لا تُلقن بطريقة مرهقة ومملة، بل بالحركة المتطورة، التي تبعث على الحماسة، فتصل مباشرة إلى قلوب الأطفال. كما أن كتب الأخلاق لا يتعدى تأثيرها العقل، ولكن حين تبدأ الدروس رحلتها مع مسرح الأطفال، فإنها لا تتوقف في منتصف الطريق، بل تمضي إلى غايتها».

أهداف مسرح الطفل

يؤدي المسرح دورا كبيرا في حياة الطفل، ويحقق أهدافا متنوعة، تشمل جوانب ومجالات عدة، تربوية ونفسية واجتماعية وجمالية وترفيهية، نتناول أهمها:

- الأهداف التربوية: يهدف مسرح الطفل إلى تنمية مكونات شخصية الطفل، وإثراء مداركه وخبراته ومهاراته، وغرس الأخلاقيات الإيجابية في نفسه، من خلال نماذج مثالية يُقدمها، وضمن قوالب جذابة وأساليب شائقة، لا تعتمد الوعظ، ولا تسرب الملل إلى نفسه. ومن أهداف مسرح الطفل التربوية: أنه يرضي ميول الأطفال إلى الاستطلاع والاكتشاف، ويستجيب لرغباتهم في التعرف والمعاينة، ويطور قدراتهم على التعبير، تحدثا وكتابة، ويربي فيهم التذوق الأدبي الفني والجمالي، عن طريق مواقفه المجسدة، التي تتيح لجمهور الأطفال فرصة معايشة الخبرات والتجارب على اختلافها، سواء المتلقين أو المشاركين. يقول الروسي سيرجي ميخالكوف: «إن مسرح الأطفال إنجاز حضاري رائع ومتميز، نستطيع بواسطته ومن خلاله أن نزرع في نفوس أطفالنا، القيم التربوية الأصيلة التي نريد، والمعاني الإيجابية السامية التي تضيء لهم دروب المستقبل، بعد عقد إلى عقدين من السنين، عندما تتفتح تلك البراعم عن أزهار جديدة، وثمار جديدة، تملأ الأسرة والمجتمع، بالطيوب الساحرة الجمال، وبالمواسم الرائعة الغلال».
- الأهداف الثقافية والتعليمية: المسرح خير وسيلة لتطوير ثقافة الطفل وإثرائها، ولتنمية خبراته وتعزيز تثقيفه الذاتي. كما يعد أداة جيدة من أدوات التعليم وتوضيح المفاهيم وتبسيط الحوادث، يقدمها بأساليب تنسجم من طبيعة الطفل وسماته الشخصية. إضافة إلى دوره في تنمية لغته، وإثراء قاموسه اللغوي، وتزويده بخبرات متنوعة في هذا المجال.
- الأهداف الوجدانية: عندما يجمع مسرح الطفل بين مجموعة الفنون التي ترتبط به، كالموسيقى والرقص والرسم، إنما يتمكن من مقومات إضافية تؤثر في الوجدان، وتحرك المشاعر وتهذبها. إنه يدرب الطفل على ضبط انفعالاته في المواقف الحياتية، ويساعده على التنفيس عن المكبوتة منها، ويعالج بعض المشكلات والأمراض النفسية كالخوف، والخجل والانطواء. إلى جانب دوره في تدريب الأطفال على الخطابة ومواجهة الجمهور، وإكسابهم ميزة الجرأة والثقة بالنفس كممثلين، وفضيلة الإصغاء والانتباه كمتفرجين. ولا ننسى جو المرح والانطلاق الذي يشيعه، وبث مشاعر السرور والبهجة، تلك المتأتية من الحركة والموسيقى والإيقاع والشعر. يقول محمد منذر لطفي: «يسهم مسرح الأطفال، بشكل مباشر وفعال ومضمون، في تصعيد عواطف وأهواء وأمزجة الأطفال، ويعمل على غربلتها وتنظيفها نحو الأفضل والأكمل، ومن ثم يساعد على تحقيق أفضل شروط تأمين الانسجام والتكيف والبهجة والإمتاع لهم، نظرا إلى ما فيه من خيال وأشكال.. وموسيقى وألوان.. ولغة وحوارات».
- الأهداف الاجتماعية: يحقق مسرح الطفل تنمية الحس الاجتماعي لدى جمهوره، ويتيح له – من خلال التماس المباشر- التعرف على عادات وسلوكيات مختلفة، ويسهم في ترسخ علاقات اجتماعية سليمة لدى الطفل، ويكسبه سلوكيات حسنة كالانضباط، واحترام قيمة الوقت، والالتزام بالمواعيد وغيرها.

خصائص مسرح الطفل

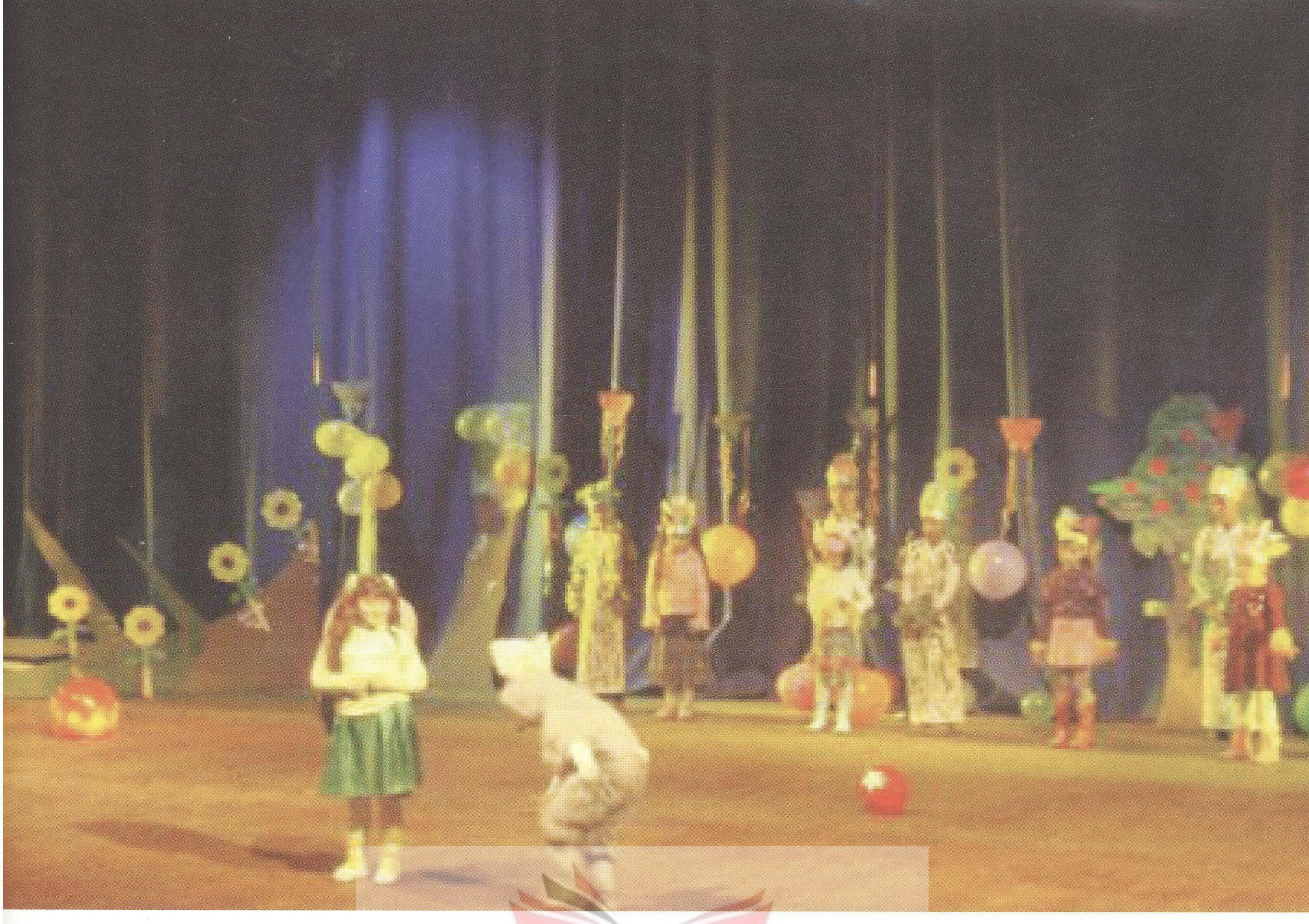
تتقاطع خصائص مسرح الطفل مع الخصائص العامة لأدب الأطفال في نقاط كثيرة، غير أن مسرح الطفل ينفرد بجملة خصائص -شكلا ومضمونا- تمكنه من التأثير الفاعل.

أولا) خصائص النص وميزاته:

يقوم النص المسرحي للأطفال على معايير تربوية وفنية أهمها: الملاءمة - فكرا وأسلوبا- مع خصوصية المرحلة العمرية المقدم إليها، ومراعاة مراحل تطور الأطفال، وأوجه نموهم في كل منها. ثم المقدرة التعبيرية الشفافة عن خصائص الطفولة، وإشباع ميولها واحتياجاتها. والمغزى التربوي، والقيمة الايجابية القادرة على إيقاظ مشاعر الطفل الكامنة.

ومن خصائص النص الجيد أيضا: الفكرة الواضحة البسيطة السهلة، والبعيدة عن المعاني الذهنية والرموز المجردة، والموضوعات المناسبة لبيئة الطفل، والمراعية لمتطلبات مجتمعه. أما من حيث الأسلوب فإن هذا النص يمتاز أيضا بعناصر الإثارة المناسبة، وأن يحاط بالإبهار والتشويق، القادر على جذب الطفل، وإرواء ظمئه للجديد والمبهر. وأن ينأى عن المباشرة، والتوجه الخطابي أو الوعظي المنفر.

ومن خصائص الأسلوب: أن تكون الأحداث مسَلسلة في سياقها الزماني والمكاني، وتكون البداية مشوقة والانتقالات مناسبة والنهاية خيرة. وأن يكون الحوار رشيقا



لطيفا، واللغة سهلة وموحية، بعيدة عن التقريرية، وأن تتناسب مع مضمون النص أولا، ومع لغة الطفل وقدراته العقلية وحاجاته النفسية، وأن ترقى بها ثانيا. والفكرة في النص، يمكن أن تتمثل في موضوعات عدة، كأن تكون تاريخية، أو علمية، أو دينية، أو كوميدية، أو اجتماعية.

وللموضوعات التي يتناولها العمل المسرحي للطفل شروطٌ، أهمها: أن تعتمد قدرا من الحيوية والإثارة، وتمتاز بالمرح والخفة والتشويق والفكاهة، وأن تؤكد الأفكار والعادات الإيجابية، التي تحارب الخرافات والتقاليد الضارة، وأن تتصل بأحداث الحياة اليومية للأطفال، وتسهم في تنمية أذواقهم، وتحفزهم على الإبداع والتفكير الخلاق.

ثانيا - خصائص العرض، وأهمها بحسب أحمد إسماعيل:

الاعتماد على الحركة بشكل أساسي، أكثر من الاعتماد على الحوار، مهما تألق وتميز، فالحركة على الخشبة تثير فضول الطفل وتحقق له المتعة. وفي مسرح الطفل يتقدم عرض الأحداث على وصفها، أو الإخبار عنها. وثاني شروط العرض هو الكوميديا، بما لها من دور في نجاحه، شريطة أن تكون مجسدة بوضوح، بلا لبس أو لمز. ومن المفيد - في حال كهذه - استثمار تفاعل الطفل المتفرج، وإشراكه في العرض بالشكل الذي يجده المخرج والممثل المبدع مناسبا ومفيدا. وأخيرا لا بد من تضافر جهود صناع العرض المسرحي، من مخرج، وممثل، وفني، وهو الأمر الذي يمكن من خلق وإبداع عرض مسرحي للأطفال، مستوف لشروط نجاحه. «المسرح في منظور الطفل فرجة ومتعة فقط، أما الفائدة فهي غايتنا نحن الكبار، ولا تتحقق الغاية الأولى، ومن ثم الثانية مسرحيا، إلا بالعرض المسرحي الجيد، المتكامل فنيا: نصا، وإخراجا، وتمثيلا، ومتممات فنية، المنسجم والمتوافق مع وعي المتفرج الصغير، ونفسيته واحتياجاته».

ثالثا - الخصائص العامة لمسرح الطفل:

- مراعاة المسرحية - نصا وعرضا، شكلا ومضمونا - لخصائص الطفل القارئ أو المتفرج النفسية والعقلية، وطبيعة تكوينه.
- أن يكون العمل «جماعيا، وتربويا... وألا نغفل دائما جوهر الاعتبارات المتعلقة بالشكل والخيال واللغة»، كما يقول د. عبدالله أبو هيف (5).
- ملاءمة طولها لأعمار الأطفال الموجهة إليهم، وإلى مستوياتهم النفسية والإدراكية.
- مراعاة عدد شخصياتها، ومشاهدها وفصولها، فلا يكون كثرة الشخصيات سببا في تشتيت أفكارهم، ولا طول مدة العرض باعثا على بث الملل والضجر في نفوسهم.
- تخللها الرقص والغناء والإيقاعات والألحان المحببة، وتضمين متمماتها، الألوان الزاهية والمبهجة.
- فعالية المقومات المسرحية الأخرى، كالديكور والإضاءة والأزياء، والمؤثرات الصوتية.
- مراعاة الإمكانات المادية المتاحة، وطبيعة مكان عرض المسرحية. ويرى محمد منذر لطفي أن أهم خصائص وميزات مسرح الأطفال عموما كالتالي:

1 - الشمولية والجماعية: إن مسرح الأطفال يضم فنونا متعددة، كالتأليف والإخراج والتمثيل والموسيقى والألبسة والإضاءة والديكور... إلخ، يُكمل بعضها البعض، وهو ما يؤمن لكل من الأطفال المشاركين والمتفرجين فرص التعاون المثمر.

2 - التأثير المباشر: وهذا يعني أن تجسيد الأعمال والنصوص الكتابية بواسطة التمثيل المسرحي، وأداء الأدوار، يجعل المسرح واسطة اتصال رئيسة بجماهير الأطفال، تؤدي دورها الإيجابي في تربيتهم وتوجيههم نحو السلوك الأفضل الأكمل.

3 - تأمين التربية والإمتاع معا: وهذا يعني أن مسرح الأطفال فن مبهج وتربوي معا، إنه يقدم البهجة والمتعة للأطفال من جانب.. ويحقق أهدافا تربوية بناءة من جانب آخر.

4 - التميز والخصوصية: وهذا يعني أن مسرح الأطفال يناسب عالم الطفولة في جميع مراحلها. ويحقق متطلباتها بشكل جيد وغني -كما ونوعا- إنه يضم الحركة والشكل.. واللغة والخيال، والموسيقى والألوان، وتلك هي أهم مفردات أبجدية الأطفال، وهذا ما جعله فنا خاصا بهم.

5 - الإثارة والمغامرة والتشويق: وهذا يعني أن مسرح الأطفال يعتمد على هذه العناصر الثلاثة اعتمادا كبيرا، لأنها تلائم الطفل، وتجعله يزداد تعلقا وحبا للعمل المسرحي كلما أوغل الكاتب فيها أكثر فأكثر.

6 - إتقان الحبكة ومهارة الإخراج.

أقدم كنائس العالم

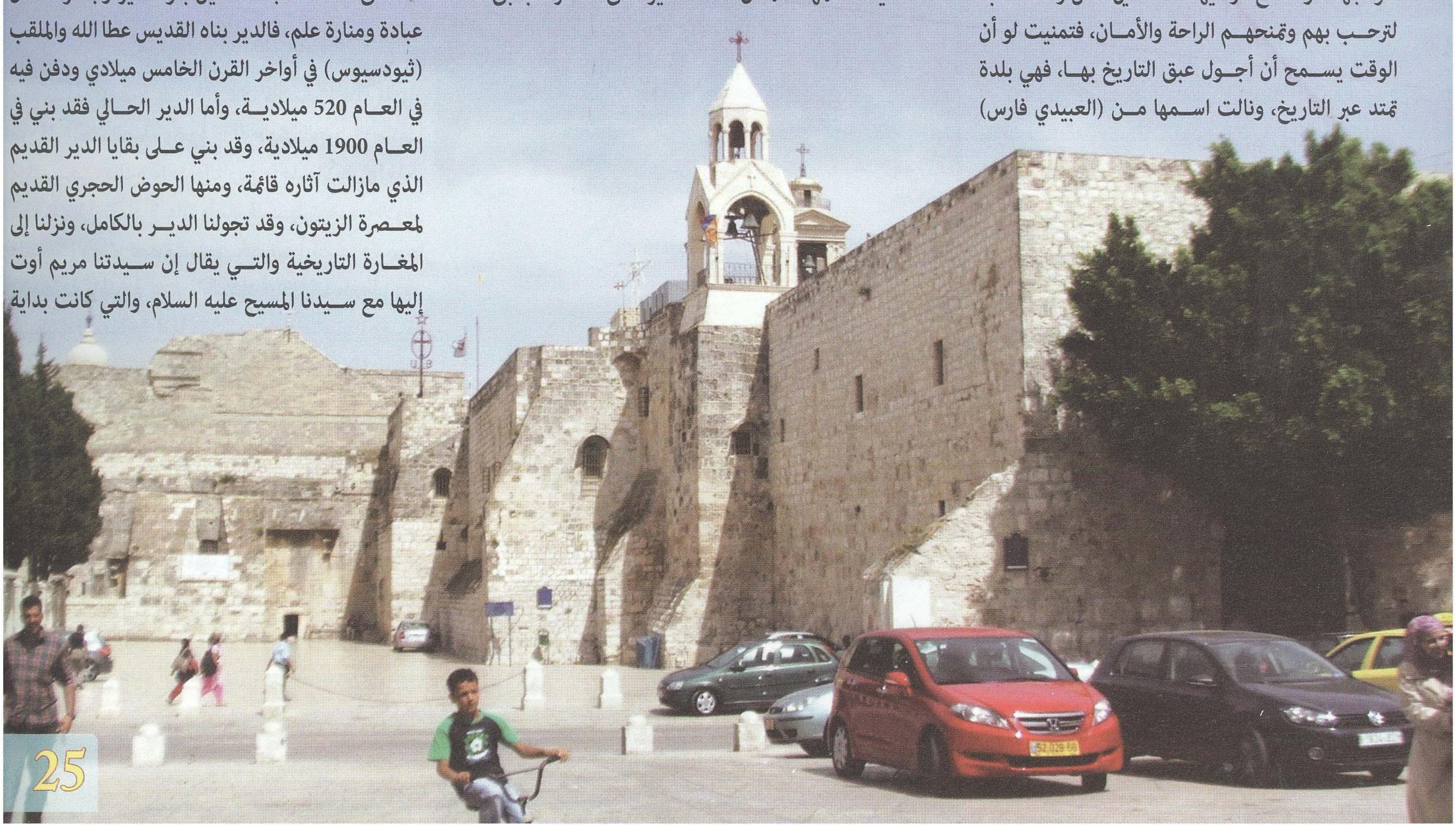
مهد المسيح.. مهد حضارة

منذ الطفولة كان لديّ حلم خفي أن أزور بيت لحم وأجول فيها، ولعل ذلك ارتبط بذاكرة الطفولة حين كنت وأسرتي في رام الله، وانتقل والدي للعمل بشرطة السير الأردنية في بيت لحم، وكنت أسمع أحاديثه عن بيت لحم لوالدتي رحمها الله وأطال بعمر الوالد، فيجتاحني شوق لزيارة هذه المدينة التي اجتاحت روح الطفولة عندي، وأن أجول دروبها وأزقتها وأديرتها، وأتنسم عبق التاريخ، وكثيرة هي الأحلام، ولكن ليس كل حلم يتحقق، واعتدت في حياتي أن الكثير من أحلامي تأتي اللحظة لتحققها، فأتيح لي أن أمر من أطراف بيت لحم مرورا باتجاه الجنوب مرتين لمناسبات اجتماعية، وحين زرت بلدة (جناتا) مع حملة لنا جذور، أتيح لي أن أدخل ساحة المهد لوقت قصير من دون دخول كنيسة المهد أو التجوال، فاعتبرت كل هذه إشارات نحو تحقق الحلم، حتى أتت اللحظة لزيارة بيت لحم ومعانقتها.

بقلم وعدسة: زياد جيوسي
كاتب-فلسطين

من لحظة الصعود من أسفل وادي النار؛ هذا الطريق الصعب والخطر الذي فرضه الاحتلال علينا منذ إغلاق الطريق إلى بيت لحم عبر القدس، كنت أنظر لبلدة العبيدية، وكنت أراها كعروس في أبهى حلتها تركب هودجها، وتفتح ذراعيها للقادمين من رحلة صعبة لترحب بهم وتمنحهم الراحة والأمان، فتمنيت لو أن الوقت يسمح أن أجول عبق التاريخ بها، فهي بلدة تمتد عبر التاريخ، ونالت اسمها من (العبيدي فارس) من أفخاذ العشائر العربية، وتضم في جنباتها أديرة من أهم الأديرة مثل دير (مار سابا)، ودير ابن عبيد (دير القديس عطا الله- ثيودسيوس) للروم الأرثوذكس.

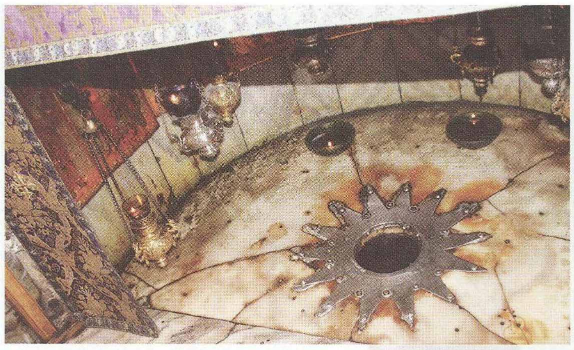
كانت فرصة أن أتمكن من دخول الدير كمقدمة للوصول لكنيسة المهد، فما أن دخلنا الدير حتى شعرت بعبق التاريخ يفوح بالأرجاء، ويبدأ بالبوح لي عن عظمة الأجداد وتاريخنا، وهمست لنفسي: كم هو مجال فخار لك أن تكون هنا حيث كان سيدنا المسيح عليه السلام وسيدتنا العذراء مريم في الكهف الذي أوت إليه، وأن تتنشق عظمة الأجداد الذين بنوا الدير وجعلوه مكان عبادة ومنارة علم، فالدير بناه القديس عطا الله والملقب (ثيودسيوس) في أواخر القرن الخامس ميلادي ودفن فيه في العام 520 ميلادية، وأما الدير الحالي فقد بني في العام 1900 ميلادية، وقد بني على بقايا الدير القديم الذي مازالت آثاره قائمة، ومنها الحوض الحجري القديم لمعصرة الزيتون، وقد تجولنا الدير بالكامل، ونزلنا إلى المغارة التاريخية والتي يقال إن سيدتنا مريم أوت إليها مع سيدنا المسيح عليه السلام، والتي كانت بداية

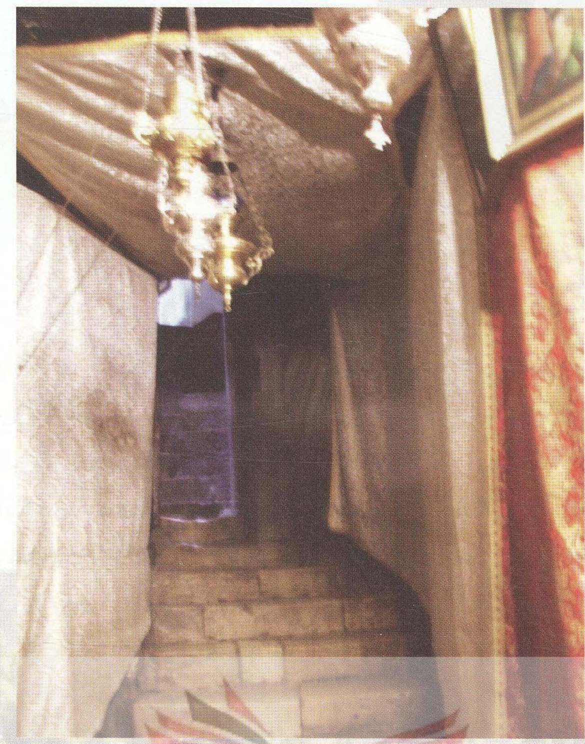


إنشاء الدير حين استقر بها القديس عطا الله متعبدا، وقد كانت في الدير مدرسة لاهوت درس فيها البطريرك (صفرونيوس) الذي سلم مفاتيح القدس للخليفة العادل عمر بن الخطاب رضي الله عنه، ومن ثم غادرنا الدير بعد أن شكرنا بحرارة الشخص الذي استقبلنا بكل ترحاب وخلق، وحين غادرنا همست لنفسي: ألا ترى كم كان أجدادنا عظماء ورائعين؟ فحجم الإصرار لديهم هائل، فالقديس عطا الله أتى إلى هذه العزلة بإيمان وبقعة أرض لم تكن مأهولة، ولا تعيش فيها إلا الوحوش الكاسرة، ولا يحمل بقلبه إلا الإصرار والإيمان، ولا يمتلك من الدنيا شروى نقير، ولكنه أسس الدير وتبعه أجدادنا وعاشوا وتحملوا واضطهدوا وقتلوا من الغزاة، ولكنهم لم يفقدوا الإيمان والصمود، إنهم الرائعون أجدادنا أبناء هذه الأرض وأبناء فلسطين، والآن هذا الدير وكافة الأديرة التابعة لطائفة الروم الأرثوذكس، العرب الأقحاح وأبناء فلسطين وأحفاد كنعان مستولى عليها من اليونان، فأملاكها وريعها والتبرعات التي تصلها تذهب لليونان، وتخضع لسيطرة كاملة منهم، ومازالت في الذاكرة عملية بيع لأراض للاحتلال الإسرائيلي من قبل بعض القائمين على أملاك الكنيسة الأرثوذكسية، وقد أتيح لي أن أشارك في بعض فعاليات من أجل تحرر الروم الأرثوذكس وأديرتهم وكنائسهم من هذا الاحتلال، فهذه قضية وطنية يجب ألا نتوقف أبدا عن التضامن والتعاون من أجلها، فالأرض لنا والتاريخ لنا، وهذا الوطن بمساجده وكنائسه وأديرته التاريخية لنا بغض النظر عن الديانة، ويجب أن نكون ونبقى يدا واحدة من أجل تحرر الوطن من كل الاحتلالات.

وصلنا بيت لحم هذه المدينة الكنعانية الأصيلة، والتي بناها أجدادنا الكنعانيون قبل أكثر من ثلاثة آلاف سنة، ويعود اسمها إلى (بيت لخمو) وهو إله الخصب عند الكنعانيين، وفي اللغة الآرامية وردت تحت اسم (عفراتة) بمعنى الأرض الخصبة، وجذور المدينة تعود للعصر الحجري، وقد وردت في رسائل تل العمارنة المصرية في العصر البرونزي المتأخر، ولكنها أخذت أهميتها كونها مهد سيدنا المسيح عليه السلام، فأصبحت قبلة للزوار من كل أنحاء العالم، وأنموذجا للتعايش العربي الإسلامي والمسيحي، فالدم واحد والتاريخ واحد والأرض واحدة، فجميعنا أحفاد كنعان وأبناء فلسطين هذه الأرض المقدسة، وبيت لحم تشتهر بخصوبة أراضيها وسهولها المحيطة بالمدينة على امتداد أراضي المحافظة، وقد شكلت السياحة فيها مصدر دخل أساسيا، وتميزت بالمنتجات التقليدية من خشب الزيتون والمطرزات الفلسطينية التي تعود جذورها للكنعانيين.

ما إن وصلنا المدينة حتى اتجهنا فورا إلى كنيسة المهد، فلا معنى لزيارة مدينة السلام من دون زيارة مهد رسول السلام سيدنا المسيح عليه السلام الفلسطيني الجليلي، وصلنا ساحة كنيسة المهد وهمست: عليك السلام يا سيدنا عيسى المسيح يا رسول السلام، وشعرت بالرهبة فمن يمكنه أن يقف في رحاب التاريخ وعبق القدسية ومهد المسيح عليه السلام من دون أن يشعر بالرهبة؟









فكيف أنا وقد شعرت بكل حجر من حجارة المهد يهمس لي بالحكايات ويروي لي حكاية شعب وأرض؟! وما إن دخلت البوابة حتى همست بنفسي بالسلام وقرأت الآية الكريمة (والسلامُ عَلَيَّ يَومَ وُلدتُ وَيَومَ أَموتُ وَيَومَ أُبعثُ حيّا)، وبدأت التجوال تحكمني رهبة المكان وذاكرة الزمان، وشعرت بكل حجر من حجارة المهد يهمس لي بالحكايات ويروي لي حكاية شعب وأرض، فهذا المكان الطاهر مكان مقدس شهد ولادة سيدنا المسيح عليه السلام، وفوق مغارة المهد بنيت كنيسة من أقدم الكنائس في العالم، فقد بنيت على يد الإمبراطورة البيزنطية (القديسة هيلانة) تحقيقا لرغبة ولدها الإمبراطور قسطنطين الكبير في أوائل القرن الرابع الميلادي ما بين الأعوام 339-326م، بعد اعتناقهم المسيحية وزيارة القديسة هيلانة للمهد كمكان له قدسيته.

كنيسة المهد تعرضت عبر تاريخها لأحداث كثيرة، فقد تعرضت للتدمير في العام 529م خلال ثورة السامريين ضد البيزنطيين، ولكن الإمبراطور البيزنطي (يوستينيانوس) أعاد بناءها من جديد، ولكن شكل البناء تغير من نظام الهيكل المثمن إلى نظام (بازيلكا) على شكل صليب، وقد سلمت المهد من التدمير على يد الفرس بسبب لوحة من الفسيفساء تظهر المجوس بزيهم الفارسي التقليدي، وحوفظ على الكنيسة بفترة الخليفة عمر بن الخطاب بعد أن سلمه (صفرونيوس) بطريرك الروم الأرثوذكس مفاتيح القدس وكتب الخليفة العادل العهدة العمرية التي مثلت الإخاء العروبي بغض النظر عن الديانة، وصلى منفردا في جنوب الكنيسة. وفي فترة الحروب الصليبية تعرضت المهد لسيطرة الصليبيين الغزاة حتى حررها القائد صلاح الدين وسلمها لأهلها، وقد خضعت الكنيسة عبر تاريخها لتعديلات وترميم خصوصا بسبب الزلازل، وهي الآن تخضع للكنيسة اليونانية أيضا، كما كل أديرتنا وكنائسنا التابعة للروم الأرثوذكس العرب الأقحاح. وكما أشرت في الحلقة الأولى إلى أن هذا الاحتلال المرفوض يستولي على كل مقدرات المهد أيضا، ويحرم أصحابها الأصليين من أملاكها؛ وحتى من وصول رجال الدين العرب إلى المناصب الكنسية المتقدمة، وكما أشرت سابقا وخصوصا بعد تجوالي في أديرة وكنائس كثيرة، مثل قرنطل ووادي القلط ودير التجلي في رام الله وأديرة منطقة بيت لحم والقدس وجنين، أعتقد أن الواجب الوطني يدعونا أن نقف بجانب إخوتنا الذين شاركونا الأصول والأرض والقتال ضد المحتلين عبر التاريخ، من أجل إعادة حقوقهم المسلوبة، فهذه الأرض لنا جميعا وهذا التاريخ لنا وليس للعابرين.

تجولت في كافة زوايا كنيسة المهد، وفرحت روحي أن تحلق وأن تكون في مكان ولادة سيدنا المسيح عليه السلام، فالكنيسة تضم مغائر عدة متصلة بسراديب تحت الأرض، وفي كل زاوية حكاية، ولكل بقعة قدسية عند الإخوة المسيحيين، فمن لحظة الدخول من البوابة الوحيدة المتبقية والصغيرة، حتى لحظة الخروج من مدخل جانبي لا تكف الروح عن الدهشة، فالكنيسة مجمع كبير عابق بالدين والتاريخ، فهي مكونة من مبنى

الكنيسة ومجموعة من الكنائس للطوائف المختلفة، إضافة للمغائر والكهوف والسراديب، بينما نجد أن واجهة الكنيسة تمثل أنماطا معمارية بنيت على مدار القرون الماضية، وكان فيها ثلاثة أبواب للدخول. لم يتبق منها سوى باب واحد بالغ الصغر عبارة عن مدخل ضيّق منخفض، ونلاحظ عدة أساليب من الزخرفات التي تعبر عن مراحل تاريخية مرت بها الكنيسة.

وما إن ندخل الكنيسة من الباب الضيق إلى الرواق القديم حتى نشاهد في باطن الأرض آثار البازليكا الأصلية والتاريخية، وهي تقع في الرواق القديم من أرضية كنيسة المهد، بعد المرور عبر باب خشبي نحته فنانون أرمن عام 1227م، لنبدأ التجوال في أسرار كنيسة المهد، وبعض من هذه الجماليات ما تبقى من بقايا الموازييك، كما نشاهد السقف الخشبي القديم، ومن مميزات البناء الذي أنشأه الإمبراطور قسطنطين أنه وفي بنائه اعتمد النظام المثمن وجعل فيه فتحتين تقودانا إلى مغارة الميلاد حيث المذود والنجمة، على جانبي الهيكل الرئيسي في صدر رواق البازيليك وللعلم فإن الأبواب البرونزية والمداخل المرمرية الضخمة تعود لفترة الحملات الصليبية.

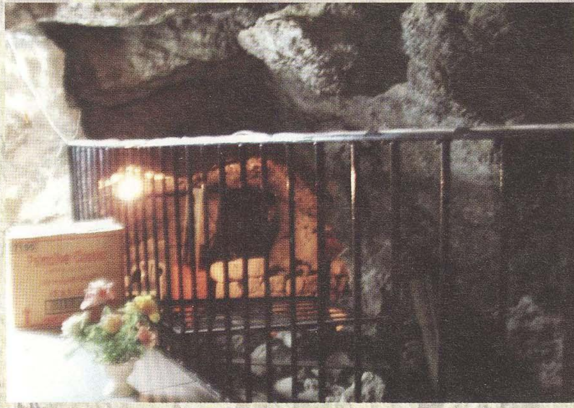
وما إن ندخل مغارة الميلاد حيث المكان الذي يقال إن سيدنا المسيح ولد فيه حتى نرى النجمة الفضية الموجودة في المذود المزّين بالمرمر وخمسة عشر قنديلا، وهذه القناديل الخمسة عشر تمثل الطوائف المسيحية المختلفة ونجد يافطة مكتوبا عليها باللاتينية: Hic de Virgine Maria Jesus Christus natus est والذي معناه: هنا ولد المسيح يسوع من العذراء مريم.

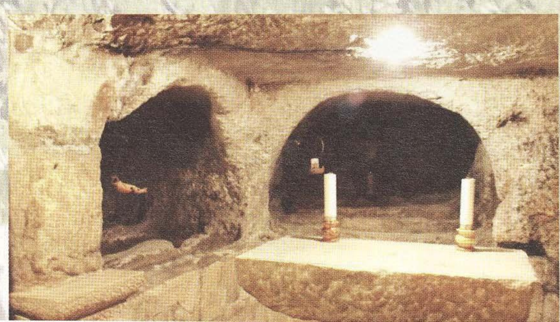
جلت كل أجزاء الكنيسة والتقطت عدستي عشرات الصور للكنيسة من الداخل والخارج، ثم غادرت المهد وانتهزت الفرصة وجلت في دروب التاريخ وعبقه ومدينة بيت لحم، وكم سعدت بالتجوال في هذه الدروب وبين المباني التراثية التي جرى ترميمها في مناسبة أطلق عليها (بيت لحم 2000)، فكنت رغم العجالة أستمع لهمسات الأجداد ووصاياهم تنطق بها الحجارة القديمة والأزقة والدروب، وكم فرحت حين وجدت أحد هذه الدروب التاريخية يحمل اسم كاتبنا الكبير ابن المدينة (جبرا إبراهيم جبرا)، فقدرت حجم الوفاء من أبناء المدينة لابنها المبدع، وقد سمح الوقت بأن أجول كل دروب البلدة القديمة تقريبا، فمن هناك اتجهنا إلى البلدة القديمة وتركنا السيارة في شارع بعيد وصعدنا درجا يؤدي للسوق الشعبي، وبدأنا التجوال في أزقة ودروب بيت لحم القديمة، وفي كل زاوية كانت هناك حجارة تروي حكايات وقصصا، فهمست لي: كيف حفر الأجداد الصخور بأظافرهم وبنوا المدينة عبر الأجيال، بدأها أبناء كنعان وواصل الأحفاد المسيرة جيلا إثر جيل، أسرت لي بقصص عشق الجدات والأجداد، وكيف قاوم الرجال أحفاد كنعان الغزاة عبر التاريخ، وروت لي الدروب والأزقة كيف كان أبناء كنعان وأحفاده يدا واحدة عبر التاريخ لا يفرقهم دين ولا محتل، وهمست لي عن قصص الرهبان وتفرغهم للعبادة وعن فرح المدينة باستقبال











سيدتنا مريم العذراء ليكون ميلاد سيدنا المسيح فيها ولتكون المدينة مهده، ومن زقاق إلى زقاق ومن درب إلى آخر، كانت قدماي تجولان وروحي تحلق وعدستي لا تتوقف عن التقاط زوايا الصور، فقد كنت في حالة من التحليق الروحي أقرب إلى التصوف من حالة زائر عابر، فمن يجول دروب بيت لحم وبلدتها التراثية والقديمة لا يستطيع التوقف عن الدهشة، ولا تتوقف عيناه عن تأمل الجمال وروعة ما تركه الأجداد لنا، ومن شارع إلى شارع، ومن زقاق إلى زقاق، كنت أحلق بعالم آخر من الجمال، فسحر بيت لحم لا يقاوم، وقدسيتها تملأ الروح سكينة وسلاما، وعبقها كأنه عبق الياسمين ينسكب شلالات عطر قادمة من أعماق التاريخ.

ومن جوار المهد كنا نتجه لكنيسة مغارة الحليب، وما إن وصلناها حتى وقفت بدهشة أمام بوابتها المتميزة بنقشها، وأتأمل اللوحات والأيقونات التي نقشها الفنانون المحليون في القرن التاسع عشر حيث نقشوا صورا لحكاية سيدتنا العذراء وطفلها المسيح عليه السلام على الحجارة المثبتة على مدخل المغارة، ونزلت درج المغارة لأجد نفسي في عبق القدسية والتاريخ، أجول زواياها متأملا من ناحية وفرحا من ناحية أخرى، فهل هناك فرح كما الفرح أن تقف وتجول حيث كان المسيح عليه السلام طفلا يرضع؟ ومن داخل القاعة في المغارة تنقلت إلى قاعات أخرى تستخدم للصلاة، ومن ثم إلى الحديقة الخلفية والمقبرة التي تضم رفات الذين سبقونا ورحلوا، وهذه الكنيسة محاذية لكنيسة المهد وهي عبارة عن عدة مغر متصلة، ولاسمها قصة تقول إن سيدتنا مريم العذراء في أثناء هربها إلى مصر مع سيدنا عيسى المسيح عليه السلام وهو طفل، التجأت للمغارة، وأنه في أثناء ترضيعها الحليب لسيدنا عيسى تساقطت بعض من قطرات الحليب على أرض المغارة، فابيضت جدران المغارة وحجارتها جميعا، والمغارة من الحجر الجيري الأبيض، وبسبب هذه القصة أصبحت المغارة مزارا وخصوصا ضمن الاعتقاد أن حجارتها بسبب حليب السيدة مريم العذراء أصبح لها قدرات على الشفاء، فيزورها المرضى ويأخذون من ترابها ويشربونه بعد إذابته وغليه مع الماء لشفاء المرض، ومن كثرة إضاءة الشموع فيها امتص سقفها دخان الشموع وأصبح لونه يميل إلى السواد، والكنيسة الأولى في الموقع بنيت في فترة الاحتلال الصليبي لوطننا، ولكنها دمرت لاحقا وبنيت كنيسة أخرى يعود تاريخها إلى العام 1838حسبما تشير اللوحة المنقوشة على مدخلها، والكنيسة والمغارة والدير فوقها يشرف عليها الآباء الفرنسيسكان.

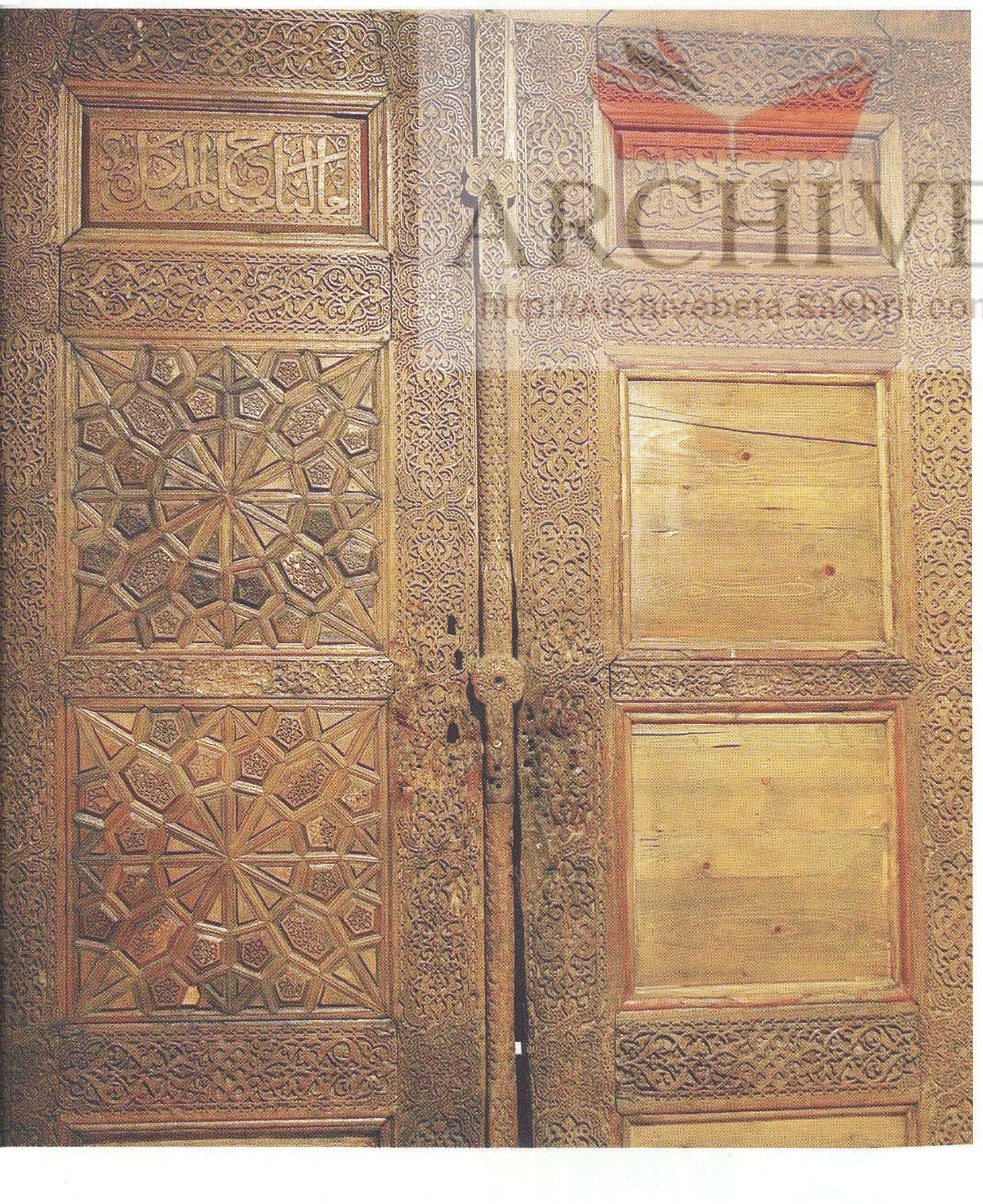
هي بيت لحم حين تستلب الروح فيفكر زائرها أن يبقى بها أبدا، فليس من السهل بعد التجوال بها أن يتمكن المرء من استعادة روحه التي تكون قد تعلقت ببيت لحم وبلداتها وتراثها وتاريخها حيث الجمال والبهاء والسناء، فبيت لحم من خلال ما شاهدت من جمال وما تنشقت من عبق رايتها حورية كنعانية جميلة تنثر شعرها الغجري في فضاء المكان، فلا يمتلك عاشق للجمال مثلي إلا أن يقع في حبها ولا يقاوم.

شيد في عهد السلطان العثماني وحوى مدرسة للخط

متحف الفنون التركية والإسلامية في اسطنبول

تحتل مجموعة التحف الإسلامية في متحف الفنون التركية والإسلامية باسطنبول مكانة مرموقة بين مجموعات الفنون الإسلامية في العالم، إذ يبلغ عدد مقتنياته ما يزيد على أربعين ألف قطعة فنية، تغطي مساحات جغرافية شاسعة، وفترة زمنية طويلة في تاريخ الفن الإسلامي. افتتح المتحف في العام ١٩١٤، في الذكرى الخامسة لتتويج السلطان محمد الخامس رشاد ابن السلطان عبدالمجيد الأول، وفي العام نفسه أيضا أسست مدرسة لتعليم فن الخط العربي ملحقة بالمتحف، درس فيها أشهر الخطاطين الأتراك في ذلك الوقت، وأنتجت عددا رائعا من اللوحات الخطية والزخرفية، ويعد المتحف بذلك أول متحف تركي يتفرد بعرض منتجات الفن الإسلامي، وآخر متحف أسس في الإمبراطورية العثمانية.

خالد عبدالله يوسف
كاتب وباحث - مصر



وجاء تأسيس المتحف بغرض الحفاظ على المنتجات الفنية الموزعة في أنحاء تركيا، بعد زيادة تعرضها للسرقة والضياع، ففي منتصف القرن التاسع عشر بدأت الأعمال الفنية تسرق من المساجد بكثافة وانتظام ، وكذلك من الأضرحة والتكايا وسائر العمائر الدينية، ولم يكتف اللصوص بسرقة السجاد والمشكاوات وغيرها من القطع التي يسهل حملها فقط، ولكن أخذوا في سرقة البلاطات الخزفية التي تغطي الجدران والمحاريب، وبدأت تتسرب هذه المنتجات إلى الخارج، خاصة مع تزايد الاهتمام بالفنون الإسلامية في أوروبا، سواء من المتاحف أو المستشرقين، وباعتبار أن المباني الدينية كانت تخضع لمسؤولية هيئة الأوقاف والعاملين فيها، فقد تشكلت لجنة من هيئة الأوقاف تضطلع بمهمة جمع التحف من المباني الدينية، سواء في المدن التركية أو المدن الخاضعة للإمبراطورية العثمانية في ذلك الوقت، وجمعت التحف بين عامي 1910 و1914، ثم أسس متحف الأوقاف الإسلامية الذي احتضن هذه المقتنيات، كما قام أيضا بمهمة الحفائر في المدن الإسلامية بغرب آسيا، مثل مدينة سامراء بالعراق، ومدينة الرقة بسورية، وكان من نتائجها العديد من قطع الرخام، وتيجان الأعمدة، وزخارف محفورة في الخشب، وصور جدارية من جوسق قصر الخليفة المتوكل، ومن حفريات مدينة الرقة مجموعة رائعة من الخزف ترجع إلى العصر الأيوبي، مما أضاف إلى مجموعة المتحف تنوعا وثراء في مقتنياته. وأقام متحف الأوقاف في هذا الوقت معرضا لهذه المقتنيات شارك في إعداده وتنظيمه



خبراء الفن الإسلامي وعلى رأسهم الأستاذ الألماني فريدريك زاره، الذي وصف المتحف بأنه أهم مجموعة للفنون التركية والإسلامية، أما مجموعة السجاد بالمتحف فتتكون من 1700 سجادة، تعد من أروع وأكبر المجموعات في العالم، بتنوعها وندرتها، حتى أن المتحف صار يعرف في المطبوعات الأجنبية بأنه متحف السجاد، وأتت هذه المجموعة إلى المتحف من مساجد عدة بالأناضول، وترجع إلى العصرين السلجوقي، والعثماني، ومجموعة كبيرة صنعت في إيران والقوقاز، وهي صاحبة تقاليد عريقة في عمل السجاد، بجانب مقتنيات متنوعة من قطع النسيج والملابس، تمثل روائع الملابس العثمانية، بالإضافة إلى مجموعة متنوعة من فنون المعادن، والزجاج والبلاطات الخزفية، ونماذج من فنون الخشب، مثل الأبواب وصناديق المصاحف، وحيث إن معظم التحف الفنية أتت من العمائر الدينية، فقد غلبت عليها المخطوطات القرآنية، وهي مجموعة رائعة ترجع إلى حقب تاريخية مختلفة، أقدمها مكتوب بالخط الكوفي على الرق. وفي العام 1924 بعد إعلان الجمهورية التركية على يد مصطفى كمال أتاتورك، ألغيت وزارة الأوقاف الخيرية، وألحق المتحف بمتحف اسطنبول الحديث الإنشاء، ثم تغير اسمه لاحقا إلى متحف الفنون التركية والإسلامية.

التحف الأموية والعباسية والفاطمية

وهي مقتنيات تُمثل الفترات المبكرة من تاريخ الفن الإسلامي، ففي الفن الأموي استمرت بعض التقاليد الفنية الهيلينية والساسانية، وتجلت بوضوح في بعض التحف، مثل الزجاج والخزف والعاج والخشب، والزخرفة النباتية، ومن مقتنيات المتحف الأموية، نقوش حجرية بالخط الكوفي، ترجع إلى عصر الخليفة عبدالملك بن مروان، كانت هذه القطع الحجرية تستخدم في طرق التجارة للإشارة إلى المسافة بين المدن الكبرى، وأتت هذه القطع إلى المتحف من القدس في العام 1941. تحفة أموية أخرى عبارة عن جرة أتت من حفريات مدينة الرقة، ومن المخطوطات يقتني المتحف نسخة من القرآن تنسب إلى الخليفة عثمان بن عفان، مكتوبة بالخط الكوفي والمداد الأسود على رق غزال، في كل صفحة خمسة سطور ومجموع صفحاته 439 صفحة، وهذه النسخة من أقدم وأهم المصاحف المخطوطة، وجاء المصحف إلى المتحف من مكتبة السلطان محمد الأول بمسجد آيا صوفيا. ومن أندر مجموعة المخطوطات القرآنية في المتحف صفحات قرآنية تبلغ 250 ألف صفحة، مكتوبة على الرق، بالخطين الكوفي والحجازي، وترجع إلى القرن الثاني الهجري، جاءت من الجامع الأموي بدمشق في العام 1911، بجانب بعض نماذج التجاليد المبكرة، وتعرف المجموعة في المتحف باسم «وثائق دمشق». أما مقتنيات المتحف من العصر العباسي فهي نتيجة الحفريات في مدينة سامراء، ومنها بالطبع أطباق خزفية كانت تتميز بها المدينة، وإناء مغطى بالرخام، وتيجان أعمدة من المرمر، مزينة بالزخارف النباتية، تأخذ شكل زهرة اللوتس، والمراوح النخيلية، وقطع من الرخام الأبيض، وقطع من الخشب منفذة بالحفر بأسلوب سامراء الشهير، الذي يتميز بالزخارف النباتية، وصفحات من مخطوط قرآني مكتوب على الرَّق بالخط الكوفي، ومخطوط قرآني آخر من مكتبة السلطان محمود الأول، ومصحف يعود تأريخه إلى العام 383هـ/ 993م، بخط محمد بن أحمد بن ياسين الأصفهاني، بالخط الكوفي المشرقي، وأتى هذا المصحف إلى المتحف من ضريح علاء الدين في قونية، ومصحف آخر من العصر العباسي، يحمل ختم مكتبة السلطان سليمان القانوني، مكتوب بالخط الكوفي المشرقي. ويقتني المتحف أيضا ألبوما يتكون من ثلاث قطع في موضوعات مختلفة، وكُتب في أزمان مختلفة، ثم جُمع في مجلد واحد، وأهدي في العصر المملوكي إلى السلطان الأشرف قايتباي في وقت لاحق. القطعة الأولى عبارة عن أقوال لسيدنا علي بن أبي طالب رضي الله عنه مكتوبة بالخط النسخ، والقطعة الثانية مكتوبة بالخط الريحان والنسخ، عبارة عن حروف الهجاء مكتوبة بخط يوسف شاه الهروي تلميذ ياقوت المستعصمي، وآخر قطعة في الألبوم عبارة عن قصيدة سلامة بن جندل بخط علي بن هلال الشهير بابن البواب. وأتى هذا الألبوم إلى المتحف من مكتبة السلطان محمد الأول بمسجد آيا صوفيا.

ومن المصاحف النادرة التي يقتنيها المتحف التركي، مصحف في مجلدين يرجع إلى العصر الفاطمي بخط حسين بن عبدالله كتبه للخليفة المستنصر بالله (1029 - 1094)، وأهداه الخليفة المستنصر بدوره إلى علي بن محمد الصليحي حاكم اليمن ومؤسس الدولة الصليحية في اليمن. والمصحف كتب على طريقة الخطاط ابن مقلة، مع عناوين السور بالخط الكوفي، وزخارف الصفحات الافتتاحية يتجلى فيها التأثر الكبير بزخارف الفن البيزنطي، وأتى المصحف إلى المتحف من تربة السلطان مراد الأول بمدينة بورصة سنة 1914.

فنون السلاجقة العظام

يرجع موطن السلاجقة إلى غرب بلاد ما وراء النهر، وهم من الترك الأوغز، وينسبوا إلى مؤسس الدولة سلجوق بن دوقاق، وبنهاية القرن (4هـ/10م) تحول السلاجقة إلى الإسلام، وسرعان ما امتدت هذه الدولة وتوسعت



منها نمطا مختلفا عن الآخر، فالأولى بسيطة بها صفان من المحاريب: صف فوق صف، ويضم كل صف ثمانية محاريب، وحافتها مزينة بكتابات كوفية. والثانية بها صف واحد من المحاريب، وفي الحافة أشكال من حروف بالخط الكوفي المشرقي، ويزدان المحراب بمصباح وميدالية أو جامة. والثالثة بها ثلاث جامات، الواحدة تلو الأخرى، والحافات أيضا مزينة بحروف كوفية مشرقية، بألوان الأزرق والأصفر والأخضر على أرضية أرجوانية.



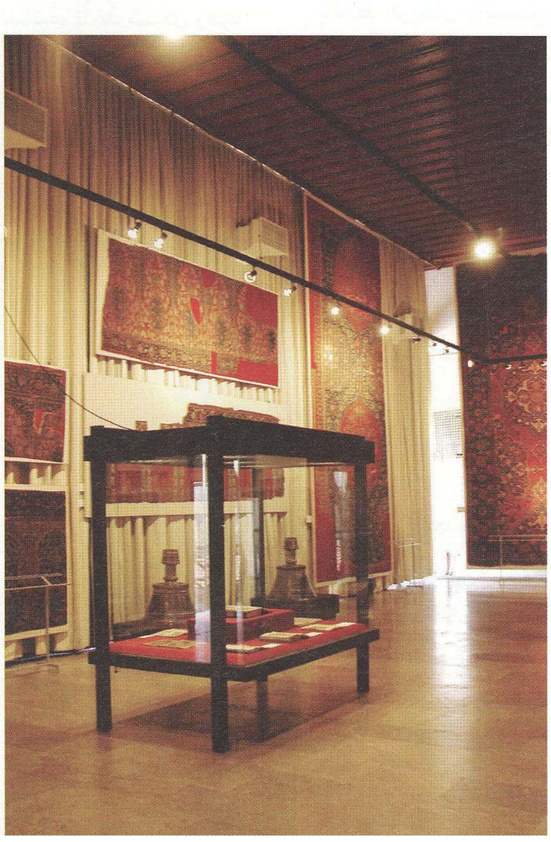
فنون الغرب الإسلامي

وتمثلها فترة الأمويين في الأندلس، ثم دولة الموحدين والمرابطين، وأخيرا دولة بني نصر في غرناطة، آخر المدن الأندلسية، ويقتني المتحف التركي من هذه الفترات مصحفا بالخط الأندلسي مكتوبا على الرَّق، الصفحات الافتتاحية والختامية مذهبة ومنفذة بالزخارف الهندسية المركبة، ومصحفا آخر في مجلدين مكتوبا على الرَّق بالخط المغربي، ربما يرجع إلى دولة بني نصر في القرن الـ 14، وأتى إلى المتحف من مسجد آيا صوفيا، وتتميز مصاحف الغرب الإسلامي عموما بالشكل المربع، ومن الكتب المخطوطة نسخة من كتاب «تنبيه الأنام في بيان علو مقام نبينا محمد صلى الله عليه وسلم» لعبدالجليل بن محمد بن عظوم القيرواني (970هـ/ 1563م)، مكتوبة بالخط الأندلسي، وبأول هذه النسخة رسوم للكعبة ومنبر مسجد الرسول بالمدينة وقبره وأثر قدمه الشريفة. ومن التحف الأخرى إسطرلاب من النحاس المطروق والمسبوك، وزخارفه منفذة بالحفر. وتدل النقوش على الإسطرلاب أن صاحبه هو محمد بن البتوت من الأسرة الحميرية في إشبيلية، وتاريخ صنعه هو العام 650هـ/ 1252م، وأتى إلى المتحف من قصر طوب قابي سراي.

فنون الأراتقة

وهي من الإمارات التركمانية التي تكونت بعد انتهاء دولة السلاجقة، وقد بدأت القبائل التركمانية القاطنة عند حدود الأناضول تعلن استقلالها الواحدة تلو الأخرى، وزادت هذه الإمارات في عددها على العشرين، وحكم الأراتقة مناطق جنوبي الأناضول حول ديار بكر وماردين وحصن كيفا، وبرعوا في فنون المعادن على وجه الخصوص، وكانت تحفهم مزينة بالرسوم الآدمية والحيوانية، مثل المرايا والشمعدانات وأشغال المعادن الأخرى، وتقتني معظم متاحف العالم العديد من هذه التحف المعدنية، ويقتني متحف الفنون التركية مجموعة رائعة من فنون الأراتقة، منها مصراع نافذة من مسجد إبراهيم باي في مدينة قرمان، مصنوع من خشب الجوز، ونفذت زخارفه بالحفر الغائر والبارز، والتفاصيل الزخرفية رسوم آدمية وحيوانية، وهي ميزة اختصت بها الفنون الزخرفية في فترة الأراتقة والزنكيين، واستخدمت حيوانات خرافية مثل التنين والعديد من الحيوانات الأسطورية، ومن روائع التحف الخشبية مصراعا باب من الجامع الكبير بجزيرة ابن عمر، ويرجعان إلى فترة السلطان محمد سنجر شاه الأتابكي، والباب مصنوع من الخشب المكسو بصفائح البرونز، وبه مطرقتان على هيئة تنين متصلتين برأس أسد في الوسط، وبأعلى الباب نقش كتابي نصه «عز لمولانا الملك السلطان أبو القاسم محمد سنقر شاه». كما يقتني المتحف أيضا بعض التحف من الإمارات التركية مثل القره مانيين، وكانت أقوى الإمارات التركية وأطولها عمرا، فقد وضعوا نصب أعينهم أن يحتلوا مكان السلاجقة، وأن يحافظوا على تقاليدهم وأساليبهم الفنية، ومن أعمالهم في المتحف التركي روائع من فن الحفر على الخشب،

وأصبحت إمبراطورية خلال حكم ثلاثة من سلاطينهم، هم: طوغرول بك، وألب أرسلان، وملشكاه، وظهرت في هذه الفترات روائع من منتجات الفن الإسلامي، من المخطوطات، والسيراميك والخشب، وانتشرت زخارف النقوش الآدمية والحيوانية في الفنون السلجوقية، سواء في العمارة أو في تزيين التحف، مثل الأباريق والأطباق والأواني والمباخر، وكانت تأخذ أشكالا مختلفة، مثل الطيور، والديوك الصغيرة، والضفدع، والثور، والوعل، ومن مقتنيات المتحف تمثال لأسد رابض داخل حنية، وجد باستراحة قليج أرسلان في قونية، ووجدت بعمائر أخرى أشكال أُسود وثعابين ونسور وآدميين، وكانت التحف المعدنية تحتل مركز الصدارة في الفن السلجوقي، واشتهرت مدينة الموصل بهذه الصناعة، ومن مقتنيات المتحف مشكاة من النحاس المطروق، بالزخارف الهندسية، أتت من المسجد الأموي بدمشق، وإبريق من البرونز على هيئة حيوان ذي قرون، وفم الإبريق يشبه المصابيح الرومانية، ومبخرة على هيئة طائر من النحاس، يشبه بدنه الحمامة، ومرآة من البرونز مزينة بشكل فارس فوق جواده، تعرف بالطلسم، الذي يعتقد أنه يجلب الحظ ويطرد الشر، وهذا النوع من المرايا كانت صناعته ذائعة خلال الدولة السلجوقية، أما سجاجيد الصلاة، فإن أقدم ما يعرف منها يعود إلى القرن الـ 15، ويكوّن هذا النوع مجموعة مستقلة في تاريخ صناعة السجاد التركي، ومن هذا النوع ثلاث قطع بمتحف الفنون التركية والإسلامية، تمثل كل واحدة





ممثلة في مصراع نافذة من ضريح الشيخ صدر الدين القوني بمدينة قونية، وحشوات من منبر خشبي، وباب منبر من مسجد علاء الدين بقونية، ومصراعا باب من مسجد وضريح إبراهيم باي في قرمان.

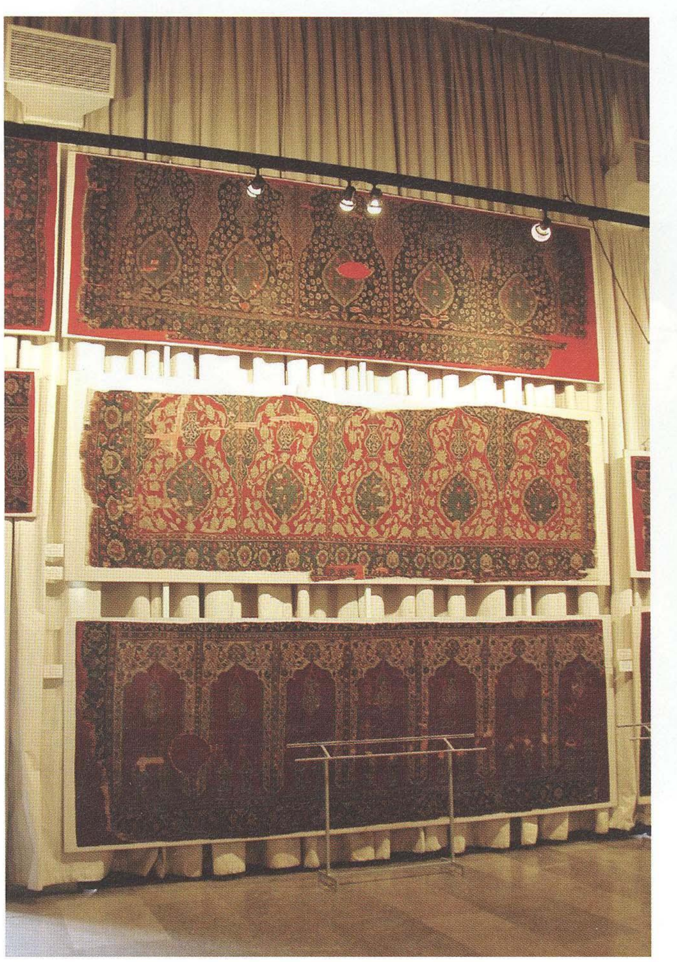
الفنون المملوكية والإيلخانية والتيمورية

يقتني المتحف التركي عددا من التحف التي ترجع إلى العصر المملوكي في مصر والشام، والعصر الإيلخاني في إيران والعراق، والعصر التيموري في بلاد ما وراء النهر وإيران، فمن الآثار المملوكية تابوت من الرخام يعود تاريخه إلى العام 893هـ/ 1487م، يرجع إلى زوجة الأمير أزدمر نائب حلب، وقد أزيل التابوت من ضريح ببلدة الأنصارية، وجيء به إلى المتحف التركي في العام 1941. ومن روائع المصاحف المملوكية يقتني المتحف مصحفا بخط النسخ كتبه شاذي بن محمد بن شاذي بن داود بن أبي بكر الأيوبي، وذهب المصحف أيدغوي بن عبدالله البدري وأحد تلاميذه وهو علي بن محمد الرسام، وكُتب المصحف لخزانة الملك الناصر محمد بن قلاوون، وأتى إلى المتحف من ضريح السلطان العثماني سليم الثاني في اسطنبول في العام 1941، ومن التحف المملوكية الأخرى تجليد نسخة مخطوطة من صحيح الإمام البخاري، ومشكاوات من الزجاج، وتنور من النحاس المطروق، يحمل نقوشا كتابية دعائية باسم السلطان الأشرف شعبان بن حسين، ويحمل الجزء الأسفل اسم الصانع محمد بن كلاواني الصالحي، ومن التحف الأخرى مبخرة من البرونز مطعمة بالفضة، وشمعدان من النحاس مرصع بأوراق الفضة، وإسطرلاب من النحاس مطعم بالذهب، وإناء من النحاس مطعم بالذهب والفضة، عُمل للسلطان الأشرف قايتباي، ومن التحف الخشبية صندوق مصحف مطعم بالفسيفساء والعاج، وهو الأقدم بين مجموعة المتحف.

ومن العصر الإيلخاني عدد كبير من التحف الفنية، تغلب عليها المخطوطات الإسلامية ونماذج من فنون التجليد، منها نسخة مذهبة ومزخرفة من كتاب «كيمياء السعادة» للإمام أبي حامد الغزالي، كتبها الخطاط عبدالرحمن بن عبدالعزيز بن عبدالله من مدينة شروان الإيرانية ويعود تاريخه إلى العام 780هـ /1379م، ومصحف كتبه الخطاط يحيى الصوفي على طريقة ياقوت المستعصمي، مع أول سطر وآخر سطر بالصفحة بالخط المحقق، ويقتني المتحف نسخة نادرة من ديوان السلطان أحمد بن أويس الجلائري، وكان خطاطا ومذهبا، ومن أشهر رعاة الفن في زمنه، وهذه النسخة كتبها عبيد الله بن علي في بغداد، ويعود تاريخها إلى العام 809هـ/ 1407م، ونسخة المتحف التركي من الديوان تعد أهم النسخ بين نسخ الديوان العديدة في العالم بزخرفتها وخطوطها وتذهيبها. ازدهرت أيضا في العصر التيموري فنون صناعة الكتاب، ولا يضاهيه في هذا الوقت سوى العصر المملوكي، وهما بلا شك أروع عصور فنون الكتاب الإسلامي، حيث اشتهر بلاط تيمورلنك في نهاية القرن 8هـ/ 14م بالمهرة من الفنانين والصناع الذين استقدمهم من مصر والشام إلى عاصمة ملكة سمرقند، وبلغ التذهيب والتجليد درجة كبيرة من الإبداع والتطور في عهد خلفاء تيمورلنك: ابنه شاه رخ وحفيده بايسنقر، والأخير هو الذي شيد في قصره في العام 822هـ/ 1420م تقريبا مجمعا لفنون الكتاب بمدينة هراة - حاليا في أفغانستان - وحشد فيه الخطاطين والمصورين والمجلدين. ومن مخطوطات المتحف التيمورية ألبوم عبارة عن مجموعة أشعار لنظامي الكنجوي، وأمير خسرو الدهلوي، وسعدي، والجزء الخاص بنظامي الكنجوي مزين بالصور (المنمنمات)، ويعود تاريخه إلى العام 801هـ/ 1398م. ومخطوط قرآني بخط شمس الدين بايسنقر، ونموذج من التجليد التيموري عبارة عن أغلفة ديوان لأمير خسرو الدهلوي، وتميز التجليد في هذه الفترة بالخروج على الأساليب الهندسية التقليدية التي كانت شائعة في العصر المملوكي، واستلهمت الزخارف نماذج متعددة في تصميمها، لكنها كانت فريدة من نوعها ولا تشبه مثيلتها في مناطق أخرى، وساد تصميم الحدائق والمناظر الطبيعية، وعناصر أخرى مستلهمة من الفنون الصينية كالسحب والرسوم الآدمية والحيوانية، والأخيرة كانت رسوما أسطورية ورمزية كأشكال التنين وطائر العنقاء.

الفنون العثمانية

ارتكز الفن العثماني في مراحله الأولى على تراث الفن السلجوقي، وتجلى في استخدام الآجر وتغطية الجدران بالبلاطات الخزفية، واستخدام النقوش الكتابية كعنصر زخرفي، والمقرنصات، وتميز أيضا باستخدام الحيوانات الخرافية، مثل السميرغ والتنين، والزخارف الهندسية والمراوح النخيلية. ونُفذت هذه العناصر في فنون الخشب والمعادن والخزف والبلاطات الخزفية والحجر والنسيج، وكان سلاطين آل عثمان كغيرهم من رعاة الفن، فوقفوا العديد من الأعمال الفنية على العمائر الدينية والمدنية، بجانب إقامة ما يعرف ببورش الفن التابعة لقصور السلاطين، وجلب الفنانين والصناع للعمل فيها من أنحاء الإمبراطورية، وكانت لهم نقابة تعرف باسم أهل الحرف، مراكزها في مدينة بورصة، وإدرنة واسطنبول، حتى وصل عدد الفنانين العاملين في استديو البلاط الملكي في عصر السلطان سليمان القانوني إلى 598 فنانا، وتأثرت الفنون العثمانية في فترات مختلفة بالعديد من الفنون الأخرى.



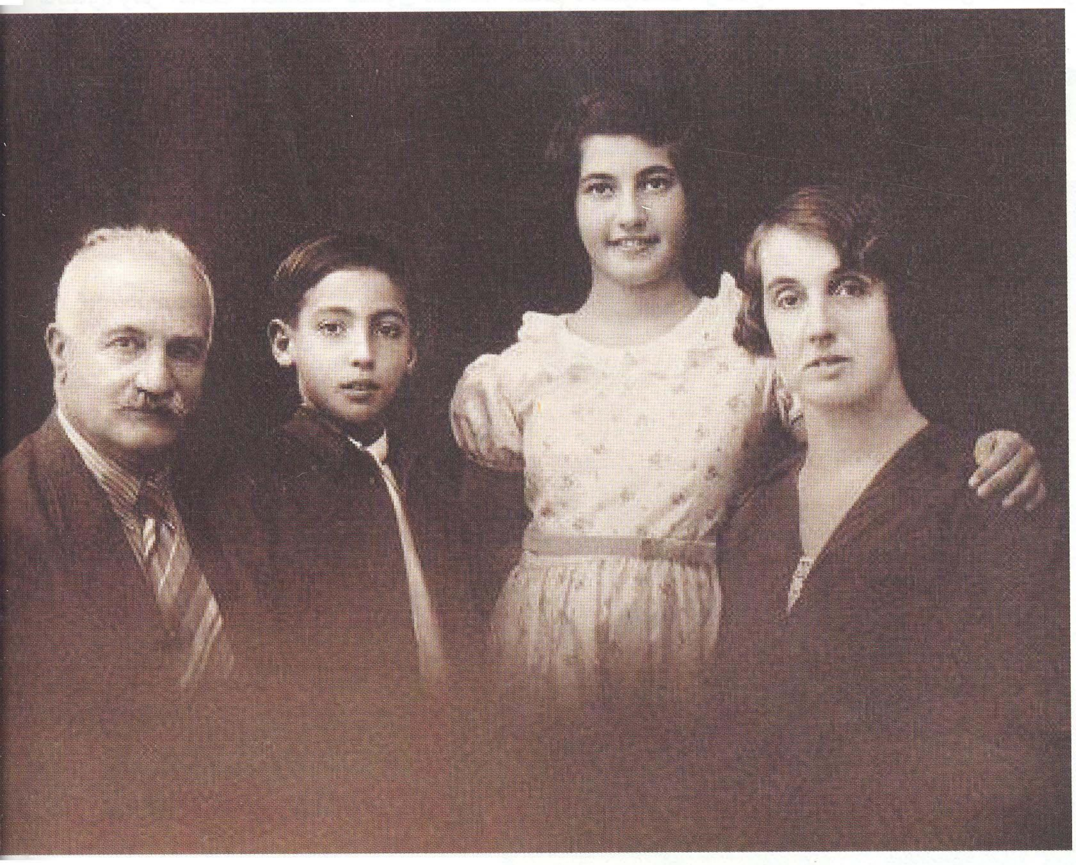
العبقرية الفوتوغرافية

فلسطين قبل ١٩٤٨ الصورة والذاكرة والوجود

لم يكن الفلسطينيون قبل عام ١٩٤٨ يتصورون - حتى في أسوأ الكوابيس - أن بلادهم ستتعرض للاستلاب، ويصبح أكثر أهلها لاجئين يهيمنون على وجوههم في الفيافي والجبال، فعلى الرغم من المطامع وسياسة التهجير اليهودي إلى فلسطين، والمشكلات السياسية، فإنهم كانوا يتوقعون الحصول على الاستقلال عن الانتداب البريطاني.

لكن النكبة حدثت إلى مداها، فوقف التاريخ الفلسطيني وصار الزمن يمرّ بطيئا، إن لم يكن يتراجع إلى الوراء، لقد انطفأت جذوة كثير من الحواضر العربية في فلسطين، فتوقفت النهضة الحديثة في فلسطين التي انشغلت بمأساتها، في حين استأنف الصهاينة نهضتهم التي بدأوها كأفراد وجماعات وعصابات، مكررين مقولتهم الشهيرة عن فلسطين «وطن بلا شعب لشعب بلا وطن»، فبدأت دعاية صهيونية كولينيالية عنصرية عبر وسائل الإعلام العالمية تؤكد المقولة، وأن الحضارة بدأت مع قيام دولة إسرائيل، وأن فلسطين كانت فارغة من البشر والثقافة والحياة.

تحسين يقين
كاتب - فلسطين



خلال العقد الأول بعد النكبة، كان الفعل الشعبي هو الذي يستعيد فلسطين عبر الفولكلور، والعادات والملابس والأغاني والحكايات الشعبية، في حين كان المثقفون قد وقعوا تحت أثر الصدمة. وعندما استعاد الفلسطينيون بعض الإرادة وصحوا على نكبتهم وتجلياتها في الثقافة والهوية والوجود المعنوي، راحوا يؤكدون - ثقافيا - وجودهم المسلوب، فكان تأسيس مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت إحياء لفلسطين عام 1948، وراح الباحثون الفلسطينيون والعرب يزيحون الستار عن فلسطين الحضارة والإبداع، من خلال نشر الدراسات والوثائق التي تدل على وجود الشعب الفلسطيني العربي الإبداعي هنا، واستُخدمت خلال هذه الفترة المبكرة «الصور الفوتوغرافية» للأفراد والمؤسسات، وللمصورين أنفسهم، كوثائق دالة على ذلك الوجود في سياق التأكيد على أن فلسطين كانت لشعب متمدن ومتحضر له اقتصاده وثقافته وفنونه.

فلسطين الفوتوغرافية

منذ بداية الستينيات من القرن الماضي حتى

الآن، أي على مدار ما يزيد على نصف قرن، فتش الفلسطينيون في صورهم فوجدوا مزيدا من ألبومات الوجود، وقد سبقهم فنان موسيقي كتب مذكراته واحتفظ بمجموعة صور نشرت أخيرا في مجلدين هما «القدس العثمانية في مذكرات الجوهرية» و«القدس الانتدابية في مذكرات الجوهرية».

لقد اهتمت مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت بالصور الفلسطينية وحفظتها، ولديها عدة مجموعات لأفراد ومؤسسات ومصورين. أما المجموعات التي لها علاقة بفلسطين قبل 1948، فهي التي تهمنا، لكونها تنقض وتنتقد الرواية الصهيونية.

في الآونة الأخيرة، وفي ظل وجود متخصصين في الصور الفوتوغرافية، كالدكتور عصام نصار، نشط فلسطينيون في إحياء فلسطين قبل عام 1948، في سياق اجتهاد لبناء فلسطين التي هدمت وتم نفيها خارج التاريخ، كما نفي أهلها خارج الجغرافيا.

ولعلنا هنا نقف عند معرضين منظمين حملا الاسم نفسه، وعرضا في المكان نفسه، بفاصل زمني قصير، هما:

معرض «فلسطين قبل عام 1948»

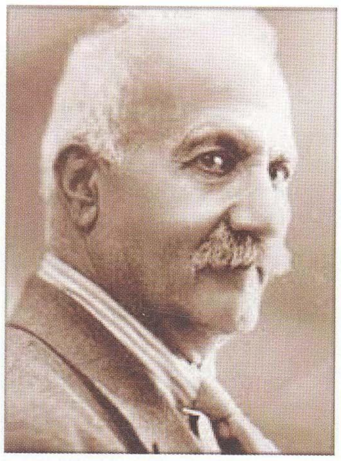
هل هذه الصور للفلسطينيين؟

لقد كنا متطورين ومتقدمين، فلماذا لا نعرف ذلك؟ ومن الذي حجب عنا صورنا؟

هكذا هتف شاب فلسطيني حينما شاهد صور بلاده قبل نكبة فلسطين عام 1948.

لم تُقدَّم الرواية الفلسطينية عن المكان كما ينبغي لها أن تُقدَّم، بل للأسف الفلسطينيون لم تسلب أرضهم وحضارتهم فقط بل سُلبت أيضا روايتهم هم عن وطنهم الذي ضاع، بل قصروا في الرواية وما زالوا مقصرين.

لم يكن للمشهد الفلسطيني قبل نكبة عام 1948 صلة بما بعد هذا التاريخ الفاصل، ليس بين الشعب الفلسطيني ومعظم أرضه المحتلة فقط، بل بين الشعب وتطوره الطبيعي ومواكبته للحداثة والنهضة الحضارية التي بدأت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر؛ فالنمو الحضاري والمدني والثقافي الذي انطلق في فلسطين كبلد يشاطئ البحر الأبيض المتوسط، وينفتح على النهضات الساحلية فيه، سواء في شرقه أو شماله، هو ليس الانكفاء والبؤس والجوع والتشرد التي ارتبطت بمعظم الفلسطينيين الذين غدوا لاجئين في الجبال والهضاب والفيافي. لذلك فإن الدولة العبرية بمستوطنيها لم يحتلوا البلاد ولم يُهجِّروا أهلها فقط، بل نفوا



حداثة الفلسطينيين إلى خارج العصر، واضعين حدّا للتطور الذي كان يظهر بوضوح في فلسطين بمجالات التعليم والثقافة والفنون والصحافة والزراعة والصناعة، حتى غدت فلسطين، حتى وهي تحت الانتداب البريطاني، من البلاد التي تستحق الحصول على استقلالها مبكرا؛ لما تتمتع به من رقي، خصوصا بالنسبة إلى البلاد الأخرى التي خضعت للانتداب، حيث حصلت فلسطين على الفئة (أ).

لقد كانت الحواضر الفلسطينية حية تنبض بالحياة على عكس ما حاولت الصهيونية ترويجه بأن فلسطين فارغة من السكان، وأنها أرض من دون شعب، ذلك الشعار الكاذب الذي شكك فيه أيضا المؤرخون اليهود أنفسهم به في العقدين الأخيرين من القرن العشرين.

دحض المزاعم الصهيونية

لقد صور الفلسطينيون واقعهم غير متكلفين



وغير متوقعين أنهم سينفون خارج المشهد وخارج المكان.

لقد كانت الصور عادية تلقائية، وهذا ما يمنحها المصداقية في الرواية، حيث تشكل مساهمة الصور إضافة غنية إلى الرواية الفلسطينية الذاتية عن المكان وما كان يضطرب فيه.

لذلك يكتسب معرض الصور الفوتوغرافية المصورة قبل عام 1948 بعدا توثيقيا يدحض المزاعم الإسرائيلية، فالمشهد الفلسطيني في حواضر فلسطين كلها (فلسطين الانتدابية) قبل نكبة عام 1948 يدل بوضوح على تلك الحداثة الحضارية التي بدأت تتألق في البلاد منذ أواخر الحكم العثماني.

إن صور ما قبل الشتات الفلسطيني التي كان مصدرها ألبومات الأسر والأهالي وأرشيفات المؤسسات والمدارس والمعاهد والصحف والقنصليات والبعثات الأجنبية تبرهن على ما ذهبنا إليه، وهي شاهد صادق يروي بوضوح أفضل من الكلام.

في المعرض المتجول «فلسطين قبل عام 1948» الذي نظمه وأعد له الفنان أكرم زعتري، نحن إزاء مجموعة من الصور التي تعود إلى عدد من الأسر الفلسطينية، إنها صور عادية لم يقصد عند تصويرها تحقيق الأهداف التي تحدثنا عنها، بل كانت لها أهداف اجتماعية تتمثل في تسجيل لحظات حميمية في حياة الأسر.

إننا نستطيع من خلال هذه الصور تركيز النظر للتعرف على التاريخ الاجتماعي للأسر الفلسطينية التي تمثل الحداثة والعصرنة خلفية لها.

إن صور المدارس والمستشفيات والحفلات والأعراس والنشاطات الرياضية والفنون والملابس والمقتنيات تدل على المستوى الأنيق والجميل الذي كان يحيا في ظله جزء مديني كبير من الشعب الفلسطيني في الحواضر المدينية؛ فهذه صورة لأربعة توائم في مستشفى حديث بمدينة حيفا عام 1947، وتلك صور للعاملات في المستشفى الإنجيلي في نابلس عام 1910، وهؤلاء طلبة مدرسة بنات الناجي، وتلك الدمى الجميلة في أيدي الأطفال، وصور الرجال والنساء الذين يرتدون الملابس من موديلات عصرية، وصور الحفلات التنكرية، وهي عادات وافدة كانت موجودة في ذلك العصر في العالم، وصور الرياضيين الفلسطينيين الذين كانوا يمارسون رياضة كمال الأجسام في السنوات 1931 إلى 1943، أي إبان الحرب العالمية الثانية، وصور الأعراس وصور «شمّات الهوا» أو ما يعرف بالسياحة الداخلية في فلسطين، حيث اعتادت الأسر الفلسطينية، كأسر القدس مثلا، أن





تنفق جزءا من وقتها في منطقة أريحا كمشتى، حيث تظهر الصور مستوى العيش والرفاهية ورغد العيش والبحبوحة المالية، سواء في امتلاك السيارات أو الأجهزة المعاصرة من راديو وأجهزة أخرى ارتبط وجودها بوجود الكهرباء التي ظهرت في فلسطين في مرحلة مبكرة.
ألا يدل ذلك على وجود شعب حيوي ينسجم مع عصره؟ إذن كيف صدّق العالم كذب الرواية الصهيونية؟

دلالات اجتماعية

في صورة عائلة فلسطينية مقدسية في أريحا يظهر أفراد الأسرة، كما تظهر امرأة محلية من أريحا سوداء البشرة من أهالي أريحا الأصليين، الذين تعود أصولهم إلى بلاد السودان، وهم أحفاد عسكر السلطان الذين كانوا يخدمون هنا، أو الذين عوقبوا بالنفي إلى هذه المنطقة الحارة البعيدة والمنخفضة، فمن خلال الصورة ثمة حديث عن مستويات طبقية، أسرة غنية برجوازية وخادمة.
وهذه صور سيدات فلسطينيات تظهر فيها سيدة عصرية تعتمر قبعة أوروبية حديثة وفستانا حديثا، تكشف عن ساقها وهي تطأ بقدميها ماء البحر الميت، هي وصويحباتها عام 1920، وهي صورة توحي بأن المشهد ملتقط في أوروبا لا في فلسطين، حيث إن التأنق الظاهر للفلسطينيات يدل على مستوى متقدم في مواكبة الموضة في الأزياء الحديثة وليس اللحاق بها، وهو ينسجم مع الصور التي تظهر فيها السيارات، ليفسّر احتفاء الفلسطينيين بوسيلة المواصلات الحديثة التي بدأت في الانتشار في فلسطين مبكرا، حيث يدل التقاط صور تجمع أصحابها معها على إثبات الوضع الاقتصادي والثقافي للأسر. وهو ينسجم مع وجود ملكيات فردية للكاميرا.
هناك صور للأطفال مع السيارات، وصور لسيدات وشبان وشابات وأزواج في فترة الثلاثينيات، وهي لها دلالة على الوفرة المالية لدى السكان.
وهي لها دلالات على موقع المرأة وعلاقتها مع الرجل، حيث إن موقع المرأة الذي ظهر في الصور ودورها الواقعي ليدلا دلالة أكيدة على وضع المجتمع ومدى تطوره، حيث يشكل وضع المرأة - بشكل خاص - أهم مؤشر على مدى حداثة المجتمعات.

حنين إلى التراث

من الصور اللافتة صور لأطفال وهم يرتدون الملابس التراثية القديمة، وهي تدل على أن المستوى العصري الذي بدأ يشيع - من أزياء غربية للصغار والكبار للجنسين - جعل الأهالي يحنون إلى التراث، عن طريق ارتداء ملابس تراثية تصنع خصيصا لتلبية حاجات ورغبات الأسر الغنية، وهي من جانب آخر تظهر تأثر الأهالي بأساليب المستشرقين في التعامل مع المكان الفلسطيني والأهالي تعاملا يظهر الجانب القديم والتقليدي لدى البدو والفلاحين.
إن وجود المرأة حاضرة في الصور يكشف عن المستوى الانفتاحي الاجتماعي في فلسطين الذي عاد وانكفأ بعد النكبة، وبذلك فقد تراجع دور المرأة، من دور ثقافي وتنموي إلى دور إغاثي يتمثل في البحث عن مأوى ومأكل وملبس لأطفالها في مخيمات اللجوء.
والصور المعروضة هي صور عائلات مسيحية ومسلمة، وتظهر المستوى الحضاري لتلك الأسر، وقد يعود وجود صور للأسر المسيحية أكثر من الأسر المسلمة إلى أسباب تتعلق بالمصورين الذين كان أكثرهم من المسيحيين، أو كتقليد غربي وجد لديهم أكثر لكونهم تأثروا بالعادات الوافدة من الإرساليات والمدارس التبشيرية.

توثيق

ثمة صور لها علاقة بأحداث العصر، مثل صور زوار فلسطين، فهذا الملك فيصل يزور فلسطين عام 1924، وتلك صورة لأسلوب تعبيد الشوارع ووجود المنطاد. كما توجد صور تعود إلى فترة الحكم العثماني، مثل صورة عسكر فلسطينيين عام 1900، لكن معظم الصور تعود إلى فترة الثلاثينيات وما بعدها، بسبب انتشار الكاميرات بين الأسر الفلسطينية والذي لم يكن متيسرا قبل ذلك على نطاق واسع. ومعنى ذلك أن هناك كثيرا من مظاهر الحداثة والتحديث الفلسطيني لم ينل حظه من التسجيل بالكاميرا، حيث نال حظه من خلال وصف الرحالة والصحافيين والكتّاب.

طقوس التصوير

في طقوس التصوير وأساليب التقاط الصورة نلمح بوضوح تلك الأساليب، حيث عادة استعداد الأشخاص كي تلتقط صورة لهم كأن أحدا يرسمهم لا يصورهم فوتوغرافيا.
كما يظهر احتراف التصوير، حيث التوازن في المشهد، ولربما يفسّر ذلك أن المصورين قلدوا فنية التصوير المتقنة، أو أنه كما علمنا فإن الصور تعود إلى شخصيات عرف عنها احتراف التصوير.

خطاب الفلسطينيين إلى العالم

لم ينجح الفلسطينيون في مخاطبة العالم بعد لجوء عام 1948، كما لم ينجحوا في توضيح مدى حجم الجريمة الصهيونية الكبرى في بلادهم، التي تجاوزت القتل والتشريد إلى قتل الحضارة والثقافة والعلم، وحرمان شعب عريق من مواصلة نموه الحضاري والعلمي، كما حرمت المحيط العربي والعالمي من مساهمة الفلسطينيين الجماعية في النمو الحضاري والمشاركة في النهضة الثقافية.
إن الصور تقدم رواية بديلة عن المزاعم الصهيونية التي قدمت من خلال مصوريها الشعب الفلسطيني كأنه آت من العصور القديمة، وهو تعامل انتقائي



انسجم مع توجهات المصورين المتأثرين بالاتجاهات الصهيونية التي أرادت وخططت لتقديم الشعب الفلسطيني كأنه جماعات من البدو الرحل، وفي أحسن الأحوال مجرد فلاحين تقليديين.

في الوقت الذي صور الغربيون جوانب أخرى مشابهة للبدو بشكل خاص، حتى إنهم كانوا يعيدون بناء مشاهد توراتية أو مشاهد من العهد الجديد ليسوقوا تلك الصور في الغرب المسيحي، وللأسف كان الناس هنا يساعدونهم بحسن نية وجهل بمقاصد المصورين. وللأسف مازال الغربيون الزوار إلى فلسطين يميلون إلى تصوير الفلسطينيين البدو كأن صورة الفلسطيني والعربي في عقولهم مازالت هي صورة العربي الذي يركب جملا.

وقد ارتبطت الصور المذكورة بفترة العشرينيات والثلاثينات، أي فترة الهجوم الصهيوني الدعائي والهجوم الاستيطاني على الأرض، وبالتالي تقديم المستوطنات الصهيونية الجيدة كأنوية لمدن عصرية، علما بأن الحواضر الفلسطينية القائمة كانت مدنا عصرية متقدمة على تلك المستوطنات الفقيرة التي كانت تستند إلى الإنتاج الزراعي.

كان الفلسطينيون موجودين بقوة على أرضهم يمارسون عاداتهم وتقاليدهم، وكانوا يطورون وسائل عيشهم منتمين إلى زمانهم، ولولا نكبة الشعب ونكبة الحضارة لواصلوا حياتهم الثقافية، وكان من الممكن أن يصلوا إلى مستوى يقارب مستويات جنوب أوروبا والأمم المتطورة على شاطئ المتوسط.

لقد فوجئ الجيل الجديد الذي زار المعرض بوجود هذا المستوى الحضاري لفلسطين قبل عام 1948، والسبب واضح، وهو أن هذا الجيل لم يعش تلك الفترة، كما أن الفلسطينيين انهمكوا في لجوئهم عقودا من الزمان أشغلهم عن رواية تاريخهم للأجيال الجديدة، حيث ارتبطت فلسطين في نظرهم بمشاهد اللجوء والفقر، وقد عمقت وسائل الإعلام هذا الانطباع، وركزت على تلك الجوانب؛ متناسية عن قصد وعن غير قصد ما كان ينمو في فلسطين من حضارة وتمدن لم تكن متيسرة لكثير من البلاد المحيطة.

إن دلالات الصور على التاريخ الاجتماعي بشكل خاص عمّقت نظرة الفلسطيني إلى نفسه، خصوصا الفلسطيني المعاصر الذي رأى في تلك الصور مستوى متقدما عن مستواه الآن. فهي صور حقيقية غير متكلفة، صادقة وتلقائية تدل على أن الاحتلال وتهجير الفلسطينيين سطوا على الجوانب المضيئة في حياة الفلسطينيين.

ولأجل ذلك فإن الاحتلال سيضرب أي صورة جديدة للشعب الفلسطيني تظهره كشعب متحضر، ومن هنا فإن مسؤولية المصور الفلسطيني كبيرة، ترتبط بخطابه إلى العالم، وتقديم الحقيقة من خلال الصورة التي في حالتنا الفلسطينية تساوي أكثر من آلاف الكلمات.

فلسطين قبل عام 1948.. ليست مجرد ذاكرة

بإضافة «ليست مجرد ذاكرة» لاسم المعرض الأول، فقد جاء المعرض بصوره الكثيرة ليعرض فلسطين، من خلال عدسة المصور خليل رعد (1854 - 1957)، بما اشتمل من تكرار استخدام الصور الفوتوغرافية لتأكيد مضمونها، أي الوجود المادي والمعنوي للفلسطينيين، وقد نُظِّم هذا المعرض ضمن الاحتفال بالذكرى الـ50 لتأسيس مؤسسة الدراسات الفلسطينية.

ورعد من أوائل المصورين الفلسطينيين، وقد ضمت مجموعته حوالي ثلاثة آلاف صورة عكست الحياة في فلسطين في نهاية العهد العثماني وخلال فترة الانتداب البريطاني، ووثقت الحياة الاجتماعية في المدن والقرى الفلسطينية، إضافة إلى الأحداث والشخصيات السياسية في تلك الفترة. ولد رعد في بحمدون اللبنانية، وانتقل مع أمه وأخته ليعيشوا في القدس مع أقاربهم بعد وفاة والده في لبنان. وترعرع رعد في القدس وتتلمذ على يد مصور أرمني يدعى جاربيد كريكوريان قبل أن يدرس فن التصوير في بازل في سويسرا. وانطلق رعد من داخل استديو أقامه في شارع يافا في القدس عام 1890.

رصدت عدسة رعد جوانب الحياة الفلسطينية، فظهرت القدس مدينة رعد، وظهرت الجبال والكروم، وظهرت مواسم قطف ثمار الزيتون والبرتقال اليافاوي الشهير، كما ظهرت الشوارع والعمران، فهذه صورة توثق زيارة الإمبراطور الألماني وليم الثاني للقدس عام 1898، وفي الخلفية يظهر علمان، تركي صغير على عمود، وبريطاني كبير على فندق في رمزية توحي بالمطامع البريطانية في القدس وفلسطين.

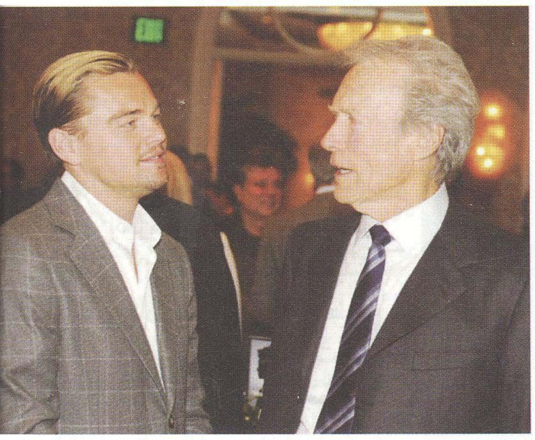
من هذه الصور، نقلُ حبوبٍ من خلال قارب في البحر الميت، من الشرق إلى الغرب، من خلال ميناء صغيرٍ، علما بأن الصورة التي ورثناها عن البحر الميت أنه لا يصلح للملاحة. وهذه صورة مدفع تركي، وجرحى أتراك يعالجون في مستشفى، وصورة إعدام بالشنق حيث كتبت ربما لائحة الاتهام على ورقة وثُبِّتت على الجسم. وهذا مشهد من الوجود الكولونيالي الجديد في القدس لجندي بريطاني يفتش مواطنا مقدسيا، وجنود احتلال باب الخليل في القدس. إضافة إلى صور الحداثة، صورة نقل بيانو، محطة القطار في القدس..

أما الصور الدينية التي قصد رعد بيعها للسائحين، فقد بنى مشاهد تمثيلية من الكتاب المقدس ثم صورها.

ولا تبعد دلالات المعرض هذا عن دلالات المعرض الأول من حيث تأكيد الوجود هنا ذلك الوجود الحيوي والإبداعي والطبيعي لشعب عريق عاش على أرضه من فجر التاريخ إنها عبقرية الصورة وعبقرية الشعب.

بعد فيلم "ج. إدغار" لنْ يُنظر إلى أفلامه على أنها مضمونة الجودة

كلينت إستوود يسيء إلى تاريخه الفني

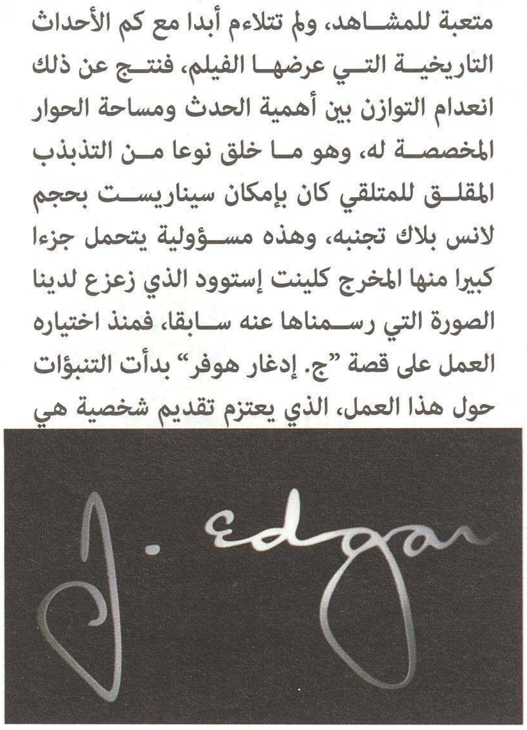


سيظل التاريخ الأمريكي مدين لـ "ج إدغار هوفر"، هل هذه هي الفكرة التي حاول "كلينت إيستوود" أن يقولها في عمله "ج. إدغار" ؟ نعم، ولكنه يقولها بطرق خاصة جدا، حيث يغوص بنا في بداية صراع أمريكا مع المد الشيوعي سنة ١٩١٩ ومن هذا التاريخ يلتقط لنا قصة أقوى رجل في العالم.

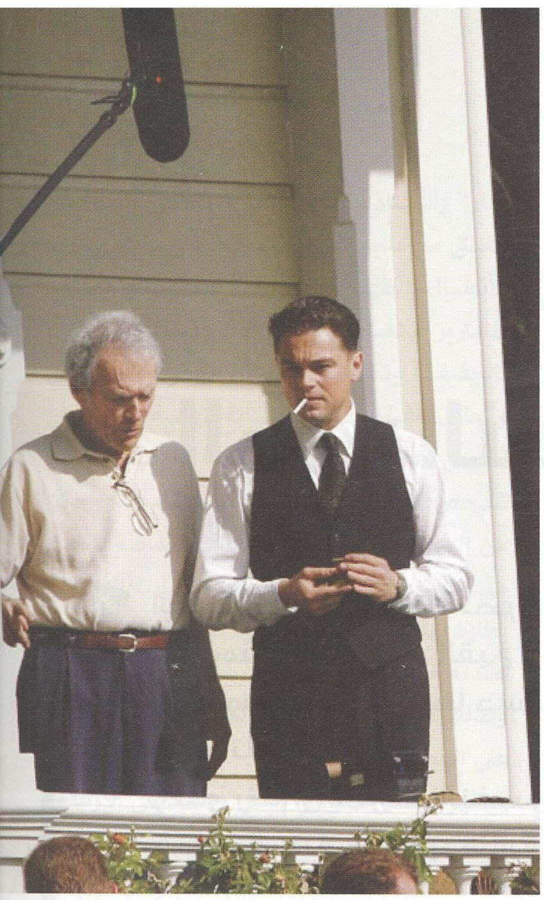
سليمان الحقيوي
ناقد سينمائي - المغرب

لقد كان "ج. إدغار" يعمل في مكتب التحقيقات العام، وحسب قصة الفيلم، لم يكن هذا المكتب يتمتع بصلاحيات كبيرة، تمكنه من الوصول إلى من يهدد أمن أمريكا، ولكن بعدما أُوكلت مهمة إدارة المكتب لـ "ج. إدغار" يقبل المنصب بشروطه التي حددها في: "انفصال المكتب عن السياسة، وأن لا يكون عرضة لأي تدخل سياسي، ويجب على العملاء فيه أن يكونوا جامعيين، وأن تكون المواعيد مبنية على الدقة، وتكون الترقيات مبنية على إثبات الذات فقط"، وانطلاقا من هذه المرحلة يدخل مكتب التحقيقات الفدرالي "إف بي أي" مرحلة جديدة، عمل من خلالها إدغار هوفر على إحداث تغيير شامل مس كل تفاصيل العمل، وبدأ بتوظيف عملاء جدد بناء على مقابلات صارمة ودقيقة، مع الاهتمام الشديد بالبنية الجسدية والولاء للوطن، وفصل كل من لم تتوافر فيه هذه الشروط من العمال السابقين، ليشن المكتب حملة اعتقال موسعة ضد الشيوعيين والراديكاليين وكل المعارضين السياسيين، ويقوم "ج. إدغار" بترحيل المناضلة الشهيرة إيما غولدمان، كما اعتمد لأول مرة على علم الجنايات كبديل لطرق التحقيقات التقليدية، ولم تفارقه ابدا مساعدته هلين غاندي/ ناومي واتس ومساعده كلايد تولسون/آرمي هامر. وعلى إثر اختطاف الطفل لينبرغ ينجح "ج. إدغار" - بعد ضغط كبير - في استصدار قانون من الكونغرس يجعل الاختطاف جريمة يعاقب عليها القانون، واستنادا إلى هذا القانون يعاقب برونو هالكمان مختطف الطفل بالإعدام، ويعرض الفيلم أيضا لعلاقة إدغار مع الرؤساء الذين تعاقبوا على حكم أمريكا؛ حيث خدم تسعة رؤساء، ولم يكن على وفاق معهم وهذا الموقف ظهر في رد فعل الرئيس رتشارد نيكسون بعد نبأ وفاة إدغار.

ويمكننا أن ننطلق من السيناريو لمناقشة بعض القضايا التي تعرض لها الفيلم، فالسيناريو هو من تأليف دستن لانس بلاك كاتب سيناريو فيلم "ميلك" وعنه فاز بجائزة الأوسكار، لكن شتان ما بين سيناريو فيلم "جون إدغار" وسيناريو فيلم "ميلك"، لقد اختار السيناريست أن يبدأ بعبارة جون إدغار عن الشيوعية، أثناء سرد مذكراته لأحد الكتاب، وهذا يدل على التزامه التام برواية "إدغار عن نفسه" وهي رواية صالحة لكي تقرأ على الورق لكنها بدت مُقيّدة سينمائيا، بالإضافة إلى اختياره طريقة سردية استرجاعية متداخلة تنتقل بين الماضي والحاضر طيلة مدة عرض الفيلم، فكانت الطريقة متعبة للمشاهد، ولم تتلاءم أبدا مع كم الأحداث التاريخية التي عرضها الفيلم، فنتج عن ذلك انعدام التوازن بين أهمية الحدث ومساحة الحوار المخصصة له، وهو ما خلق نوعا من التذبذب المقلق للمتلقي كان بإمكان سيناريست بحجم لانس بلاك تجنبه، وهذه مسؤولية يتحمل جزءا كبيرا منها المخرج كلينت إستوود الذي زعزع لدينا الصورة التي رسمناها عنه سابقا، فمنذ اختياره العمل على قصة "ج. إدغار هوفر" بدأت التنبؤات حول هذا العمل، الذي يعتزم تقديم شخصية هي في الأصل ثابتة عند الأمريكيين، فالكل راهن على عمل ضخم يحتل قاعات العرض لأسابيع على الأقل، ورهان المتلقي هو رهان مشروع بالنظر إلى العناصر القوية التي توافرت لهذا العمل بدءا من القصة بحد ذاتها، بالإضافة إلى التقاء ثلاثي السينما الكبير كلينت إستوود وليوناردو ديكابريو ونعومي واتس، لذلك ارتفع سقف المطالب كثيرا، لكن كلينت إستوود لم يكن في مستوى التطلعات، ولم يأت الفيلم على القدر الجمالي الذي عُرف به الرجل، سواء بعمله خلف الكاميرا أو أمامها.



سنلمس كذلك ارتباكا واضحا بين السيناريو والإخراج، واختيارات السيناريست لم تسمح لنا بالتأمل في رواية "ج. إدغار"، فالأحداث كثيرة وتسير في منحى واحد والفيلم يعرضها من دون أي انتقادات لممارسات إدغار التعسفية؛ كالتجسس على سكان الولايات المتحدة، والتنصت على هواتفهم وصناديق بريدهم، وهو على استعداد دائم لتلفيق قضايا أخلاقية لمن يعاديه، والفيلم سكت عن كل هذه الأشياء وجعل رواية "ج. إدغار" تبدو عادية، وكأنه يقول: إن الرجل واجه الفساد بالفساد، وفي هذا تبرير لكل ما قام به "إدغار"، وعلى رغم أن العمل يحكي عن حقبة مهمة من تاريخ أمريكا، فهو يمارس نوعا من التعتيم على الكثير من القضايا كاغتيال مارتن لوثر كنج ومقتل جون كنيدي، ولا يضع أعمال إدغار موضع مساءلة، بل يمر عليها دونما نقد، فكلينت إستوود عرّض نفسه لنقد مجاني، فهو يتعامل مع قصة معروفة سواء عند المؤيدين لإدغار كونه جالب الاستقرار والأمن لبلدهم، أو المعارضين له



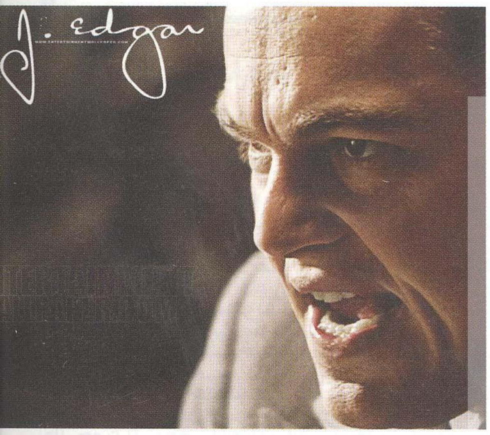
من حيث تضييقه على الحريات العامة، لكن الكل في النهاية يجمع على أن لهذه الشخصية جوانب مثيرة للجدل تمس بالأساس سلوكه الجنسي، أي علاقته بصديقه تولسون وعدم إقناعه المرأة التي أحب، وتجاوزاته المهنية والأخلاقية.. فالجمهور كان يريد نبشا في هذه الزوايا المثيرة في حياة هذا الرجل، وليس تحويل رواية إدغار عن نفسه إلى فيلم سينمائي، ولم يظهر دور الموسيقى التصويرية في صورة مثلى بل لم نكد نحس بها أبدا، والمخرج لم يبذل جهدا ملحوظا لتطويع القواعد الجامدة التي تتسم بها أفلام السيرة الذاتية عادة، لذلك جاءت القصة رتيبة ومتعبة في بعض الأحيان، وللمخرج تبريراته، فهو يقول: إنه لم يشأ أن يقدم فيلما عن الشواذ، لكن لا أحد كان يطالب بذلك، فالتعمق في جانب العلاقات لا يعني أبدا التركيز على نقطة واحدة بل الإشارة إليها وترك الحوار يؤدي دوره، وجانب العلاقات عموما لم يظهر بالشكل المطلوب، كعلاقة إدغار بصديقه تولسون من جهة وعلاقته بمساعدته باستثناء علاقة ج.إدغار بوالدته آنا ماري هوفر/جودي دِنش التي كان يطلعها ابنها على كل تفاصيل عمله وأسراره، بل كانت هي المصدر الأول لمشورته، الشيء الوحيد الذي لم تستطع التأثير في ابنها بخصوصه هو ميوله الجنسية.

أما جانب الأداء فقد شكل نقطة من نقاط القوة القليلة في هذا العمل، فليوناردو ديكابريو لعب دور "ج. إدغار" بدقة متناهية مستفيدا من المساحات التي وفرها له السيناريو وعلى النهج ذاته سار كل من نعومي واتس في دور مساعدة إدغار وأرمي هامر في دور "كلايد تولسون" صديق إدغار الحميم، وهذا الجانب حفظ لهذا العمل شيئا من البريق.

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نتغاضى عن نقط القوة في هذا الفيلم، فالمخرج يختزل في مدة قصيرة نصف قرن من الزمن بتقنية المونتاج المتوازي، كما حاول إحاطة الشخصيات بأحداث تساهم في بروزها بالشكل المطلوب، لذلك كان الأداء بارزا في هذا العمل، ونجح أيضا في نقل المرحلة والتعبير عنها بألوان مناسبة معتمة في الغالب للدلالة على جو القلق والحذر والمؤامرات الذي كان سائدا في ذلك الوقت، مع إحاطته للشخصيات عموما و"إدغار" خصوصا بلقطات قريبة تُبرز دواخلها، لكن هذه الحسنات جاءت قليلة جدا بالنظر إلى هفوات الفيلم، فاختيار المخرج الالتزام بحكاية جون إدغار أفقد الإخراج جماليته.

لقد كان "ج .إدغار" قويا وموهوبا سخر كل طاقته للعمل بجهد كبير، بل كان مهووسا بالعمل، لإخفاء تناقضاته النفسية وضعفه الكبير في جانب علاقاته مع المرأة، وهو لم يكن ينظر إلى الشيوعية والراديكالية كتهديد لأمن أمريكا فقط، بل عمل على تضخيم خطرهما لينال الدعم الكافي، ويلفت الانتباه إلى فراغ أمني داخلي، وهو أمر نجح فيه بكل تأكيد، وبعدما ضخم الخطر بالقدر الكافي وصوره بصورة الوحش أخذ يستعمله ضد كل معارضيه من السياسيين، و"ج. إدغار" كان مهووسا بالإعلام بمثل هوسه بمحاربة الشيوعية، ودائما كان يواجه تهمة الدعاية لنفسه، فحرصه على رواية قصته هو شكل من أشكال هذه الدعاية، وإذا تأملنا جيدا في الشركة التي كان "إدغار" يستخدمها لعرض أفلامه سنجدها الشركة نفسها المنتجة لهذا العمل "وارنر برادرز" وهذا الأمر يجعل أسئلتنا - حول استمرار الدعاية لشخصية إدغار هوفر-، مشروعة. وما يزيد من صحة هذا الحكم هو التعتيم الذي مارسه العمل على مجموعة من الأحداث ولشخصيات قدمت لأمريكا أكثر مما قدم إدغار. نهاية الفيلم تفتح أمامنا فسحة للتأمل، في لحظة مكاشفة بين إدغار وتولسون الذي سيواجه إدغار بكل البطولات المزيفة التي روجها عن نفسه، فهو لم يقتل جون ديلنجر بمفرده، ولم يلق القبض على من يدعي أنه اعتقلهم.. موقف كلايد تولسون يضع اليد على الحلقة المفقودة في هذا العمل، ولكن بإشارة صغيرة فقط لم تكن كافية لخلق توازن بين حكاية إدغار ونقدها.

لقد حظي هذا العمل بإقبال جيد داخل القاعات السينمائية الأمريكية لأنه يعالج قضية تهم الأمريكيين كثيرا، وربما حقق أرباحا مرضية لفريق العمل لكن كلينت إستوود فقد الكثير من سمعته، ولن يُنظر بعد اليوم إلى أعماله المستقبلية على أنها مضمونة الجودة.







ظاهرة مهمة في الدراما والمجتمع

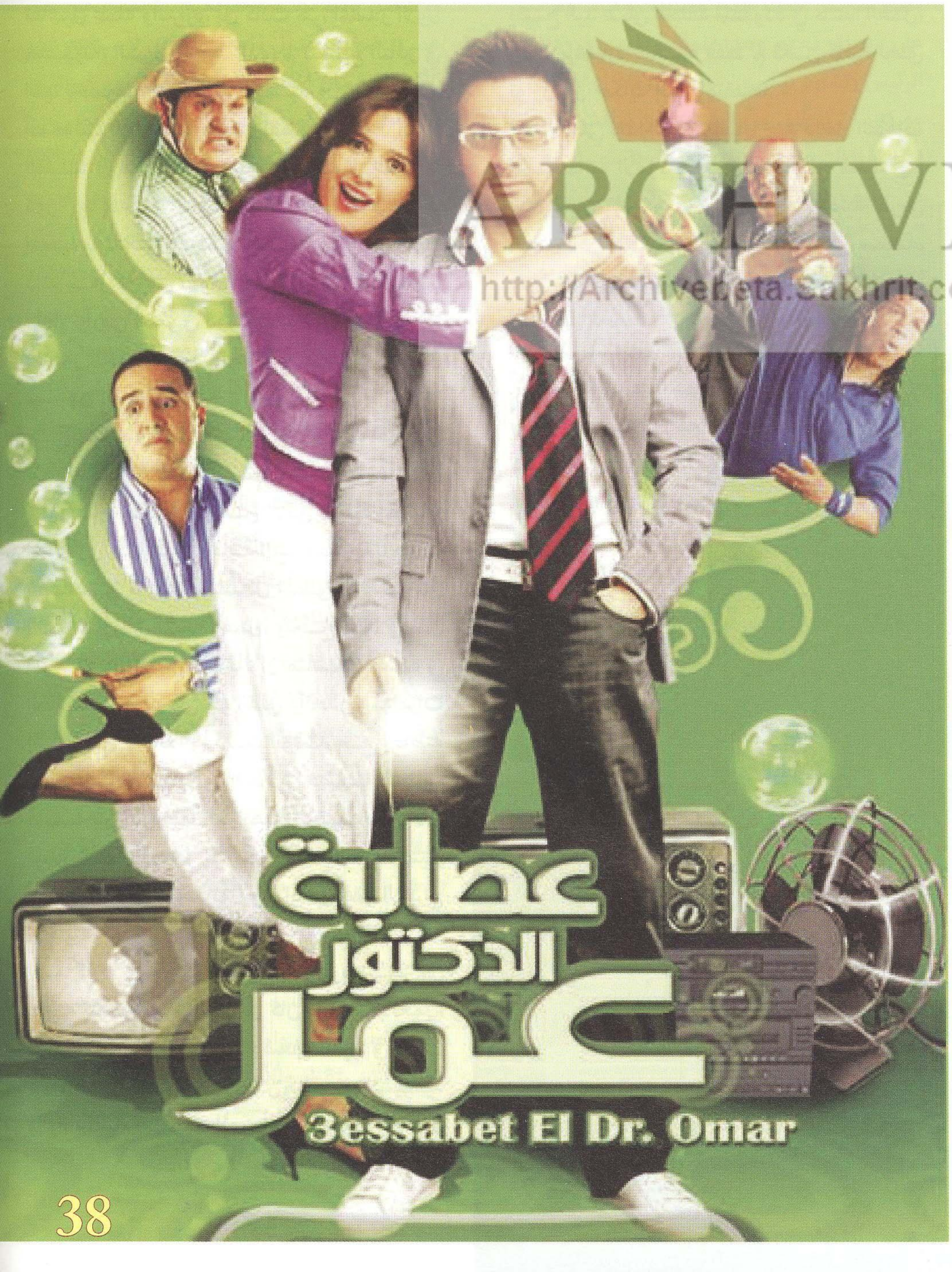
المرض النفسي في السينما المصرية

السينما العربية لدينا تصر على تقديم تعريف موحد للمريض النفسي؛ فهو "المجنون" الذي يرتدي ملابس مهلهلة ومقطعة ويشيع القبح من ملامحه وصوته، يثرثر بألفاظ غير مفهومة، وقد تكون بذيئة، ويأتي بحركات متشنجة موتورة ينتفض لها جسده، وقد يظل فاغرا فاه على طول الخط وقد تقلصت عضلات وجهه بما يوحي بأن ثمة جنا قد تلبسه.

وعلى رغم أن المريض النفسي يختلف عن المريض العقلي "المجنون" بأشياء كثيرة من أهمها أنه يعي مرضه أو ما به من حالات نفسية غير سوية، كما يعي جيدا سلوكه ونشاطاته الفردية والاجتماعية، ولقد أطلق عليها سينما سيكو دراما التي يكون المرض النفسي فيها هو بطل الحدوتة.

أميمة عز الدين

ناقدة - مصر



ومن أشهر الأمثلة الفيلم العربي "الإخوة الأعداء" المأخوذ عن رواية الأخوة كارامازوف للكاتب الروسي فيودور دوستويفسكي، حيث جسد الفنان محيي إسماعيل شخصية المريض بالصرع "ابن عزيزة الهبلة" واعتمد على مذاكرة الشخصية جيدا والرجوع إلى بعض المصادر التي تتحدث عن مريض الصرع. وعلى رغم هذا فالجميع تعامل معه على أنه مخبول ومجنون من دون التركيز على محاولة علاجه من الصرع إلا بإعطائه قطعة قماش ليكز بها بين أسنانه، وإعطائه حقنة مهدئة ليرتمي جثة غير فعالة على سريره المتواضع، على رغم أنه من المفترض أن تلك الشخصية هي شخصية محورية في الفيلم، فإنه لأسباب أخرى "قد تكون إنتاجية أو تسويقية" برزت الشخوص الأخرى على مسرح الأحداث لتكون حبكة الفيلم مساعدة على ظهور شخصية "ابن عزيزة الأهبل" بين المشهد والآخر.

والأفلام المصرية القديمة اكتفت بتقديم المجذوب الذي يطلقون عليه "من أهل الله" الذين يجوبون الشوارع بملابس ممزقة، وربما يحملون البخور أو عصا يتوكأون عليها مع الهمهمة أو الصراخ ببعض النبوءات الدرامية المفجعة من دون تمييز. ومن الطريف أن الطبيب النفسي لم ينج من التشويه، فقد دأبت الأفلام على تقديمه على أنه شخص غير مستقر نفسيا وعاطفيا، بل ويشارك المريض سماته المرضية بشكل كبير.

البداية كانت منذ خمسينيات القرن الماضي، فيلم "المنزل رقم 13" لفاتن حمامة وعماد حمدي



أحمد حلمي ومنه شلبي في مشهد من فيلم (آسف على الإزعاج)

ومحمود المليجي، حيث يبدأ بجريمة يرتكبها عماد حمدي من دون وعي، وإن كان يتذكرها كما لو كانت كابوسا، يجد مفتاحا غريبا في جيبه، نعلم فيما بعد أنه مفتاح الشقة التي ارتكب بها الجريمة، ومع تقدُّم الأحداث نعلم أن المجرم الحقيقي هو الطبيب النفسي محمود المليجي الذي يعالجه، وقد ساقه لارتكاب الجريمة تحت تأثير التنويم المغناطيسي؛ ليحصل هو وعشيقته على التأمين الذي رصدته الضحية قبل موتها ثم توالت أفلام مثل "أين عقلي" و"بئر الحرمان".



على الجانب الآخر تناولت أفلام إسماعيل ياسين التي قدمت الدكتور شديد والخواجة بيجو المجنون وقد حرفت المسمى ليصبح "الساذج حد العبط" الذي يتسم بالسذاجة الشديدة والتلقائية التي لا تميز بين الواقعي والخيال، والهدف كان نبيلا للغاية وهو انتزاع ضحكات الجمهور على قفشاتهم التي تورط فيها إسماعيل ياسين أيضا عن عمد وباحترافية عالية، ولم يشعر المشاهد بالفزع أو التوتر من وجود أمثال تلك الشخصيات على عكس شخصيات أخرى قدمتها السينما وكأنها غربان تنعق بالويل والثبور، مثل شخصية التاجر المفلس (الفنان محمود السباع) الذي تحول إلى مجذوب فقد عقله في فيلم الفتوة، وأيضا شخصية قناوي يوسف شاهين في باب الحديد، الذي مثله بشكل هيستيري واضح في نهاية الفيلم، على رغم هدوئه القاتل وذكائه بالتعامل مع معشوقته هنومة التي يخطط لقتلها لرفضها حبه.

كما أن السينما دأبت على تنميط "المريض النفسي" ولم يحاول الممثلون الاجتهاد ودراسة الشخصية التي تتعرض لأزمات نفسية، اعتمدوا على الحركات والهلوسات التي يتصورون أنها صحيحة، مما عزز الاعتقاد بالخجل وتحاشي الإعلان عن وجود مريض نفسي بالعائلة، فالصورة الذهنية عنه التي زرعتها السينما في الأذهان كفيلة بتدمير حياته وسمعته، ويحاول بعض صناع السينما في الآونة الأخيرة تقديم المريض النفسي على أنه عضو عادي بالمجتمع لا تشعر بمرضه وأزماته إلا إذا اشتد المرض عليه، وتقدم انطباعا أنه ذلك الإنسان الذي لم يستطع التكيف مع واقعه، حتى وإن قدمته في شكل كوميديا خفيفة مثل فيلم "عصابة الدكتور عمر" الذي يحاول علاج مرضاه بأساليب حديثة مختلفة تعتمد على الحوار والمكاشفة، إلا أن الأمر غالبا ما ينتهي بكوارث تؤدي إلى قسم الشرطة، وعلى رغم أنه قدم نماذج لمرضى عاديين مندمجين بالمجتمع من دون ملاحظة سلوكهم المرضي حيث ريم (ياسمين عبدالعزيز) المصابة بمرض الكليبتومانيا أو مرض السرقة بسبب انشغال والديها عنها وأنها ليست سارقة، فيسبب ذلك لها مشكلة أمام أصدقائها، فيقرر عمر الاستعانة بـ "لص" ومريضين عنده "هشام أو إدوارد الذي ظهر بدور مريض نفسي يعاني من فوبيا الأماكن المرتفعة، والآخر طارق أو خالد سرحان المريض النفسي بعقدة من "النار" وأستاذه دكتور فخري (لطفي لبيب) كما اتفق مع مدير المول "مهاب" على ذلك، وينجح الأبطال بالظهور أمامها وهم يسرقون، ولكن أحد المشترين يكشفهم ويبلغ الأمن فيضطرون للبوح بالحقيقة وتكتشف ريم أن عمر طبيب نفسي ويحاول الفيلم تقديم رسالة مهمة مفادها أن المريض النفسي يشفى من مرضه إذا اهتم بمشكلة شخص آخر، وهو ما حدث مع هشام الذي تمكن من الصعود على السيارة الجيب الخاصة بالجاني مهاب، وطارق الذي تعطلت سيارته التي كان يطارد بها مهاب، وتشب بها نار فيطفئها وتنتهي عقدته من النار.

وكذلك تشفى ريم عندما تساعدهم في القبض على العصابة الحقيقية.

ويظهر أحمد حلمي في فيلم "آسف على الإزعاج" والمقتبس من الفيلم الأمريكي "عقل جميل" الذي تناول قصة شخصية حقيقية لعالم الرياضيات الأمريكي جون ناش، الذي كان يعاني مرض الشيزوفرينيا أو الانفصام، حيث عاش لسنوات طويلة مع شخصيات وهمية ليس لها وجود في الواقع، لكنه واجه المرض وفاز بعد ذلك بجائزة نوبل. وقام ببطولته الأمريكي راسل كرو.

وقدم حلمي شخصية المهندس حسن صلاح مهندس الطيران الذي يعاني الانفصام، ويظل يتحاور مع والده المتوفى طوال الفيلم كي يصل إلى فتاته التي يحبها.. وعلى رغم مسحة الرومانسية التي تغلف الفيلم فإنه جاء نسخة مقلدة للفيلم الأمريكي بعد تمصيره وتطويعه حتى نهايته التي جعلت البطل يخضع للعلاج النفسي ليعود إلى ممارسة حياته بشكل طبيعي، وذلك ليناسب ذوق جمهور السينما المصرية.

ويبقى السؤال الذي ينبغي أن يشكل تحريضا لصناع السينما: لماذا لا تكون هناك محاولات جادة لتقديم المريض النفسي بشكل مدروس وعلمي، يستند إلى أسس من الطب النفسي ومستشاريه من دون الاعتماد على مخيلة الكاتب واجتهاده الشخصي الذي غالبا لا يبنى على أساس علمي بحت.

وأذكر فيلم جاك نيكلسون "أحدهم طار فوق عش الوقواق" والذي قدم رؤية شديدة الأهمية عن تعريف المريض النفسي؛ هل هو ذلك المريض المحتجز بالمصحة النفسية أم هو المجتمع الحر الطليق؟





مهدت بخيالاتها للإختراعات الحديثة.. وبثت القدرة المذهلة لشهرزاد الحياة فى القصص التي تحكيها

«ألف ليلة وليلة» في السينما العالمية والعربية

منذ البدايات الأولى للسينما، أدرك عدد من صناعها أن قصص «ألف ليلة وليلة» مادة شيقة وصالحة للوسيط الجديد الذي كان يبدو هو نفسه وكأنه جني عملاق يخرج من آلة العرض لينبض بالحياة والوعود على الشاشة البيضاء، وإذا كانت الخيالات البدائية هي بذور الاختراعات العلمية كما يقول علماء الأنثروبولوجيا، فإن «ألف ليلة وليلة» مهدت بخيالاتها لاختراع الطائرة والهاتف والكهرباء والسينما، أيضا هذه القدرة المذهلة لشهرزاد على بث الحياة في القصص التي تحكيها والتأثير الطاغي للحكايات ثم القدرة على القطع - المونتاج - الانتقال عبر المكان والزمان ونفخ الحياة في الصور الجامدة كما في قصة مدينة النحاس وغيرها، كما أن هذه العلاقة الوثيقة بين القصص الخيالية والتكنولوجيا نجدها بوضوح في الأفلام المأخوذة عن ألف ليلة التي تعتمد على مؤثرات خاصة وتقنيات تصوير وتحريك حديثة. لجأ السينمائيون إلى استلهام الأدب الشعبي، خاصة بعد أن أصبح واضحا أن السينما هي الوريث الأول للفنون الشعبية: الحكي - الغناء - الرقص - الاحتفالات - الشعائر - المهرجانات - عروض الشارع وغيرها من الفنون التي أصبحت جزءا من الفن السينمائي.

محمد محمود عبدالحميد فايد
باحث وناقد - مصر

ولأكثر من قرن كانت ومازالت «ألف ليلة وليلة» منبعا يغذي السينما ويزودها بمادة خصبة ومعين لا ينضب كمنجم أدبي ثري، وكل يوم تظهر أفلام عالمية بتوقيعات متنوعة، ولعل سر جاذبيتها العالمية يرجع إلى حبكة قصصها وخيالها الخصب بل والجامح، فلعبت هوليوود عاصمة السينما في العالم على ذلك الوتر الساحر، فهي نصوص ثرية رحبة عميقة مرنة يستوعبها الجميع في كل الثقافات والحضارات مما يسهل عملية استلهامها في كل العصور وفي أكثر من فن وزمن، فأصبحت بغداد وهارون الرشيد والشاطر حسن وشهرزاد سينمائيا من أحب الشخصيات والأماكن إلى القلوب.

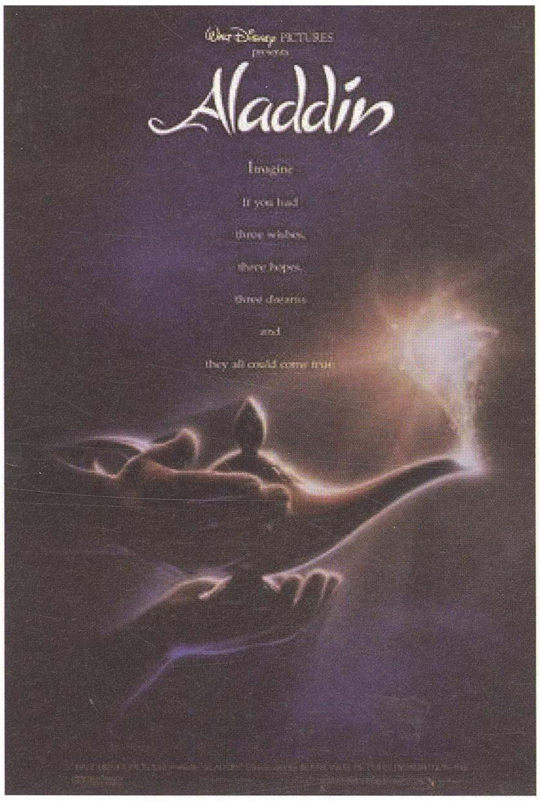
ووجد الفنانون أنفسهم أسرى عوالمها الغامضة، بما تحفل به من أسرار وألغاز وتقنيات وأحداث أسطورية مثيرة وباتوا يحلمون بمغامرات السندباد وخوارق الجن وخفايا البحار.

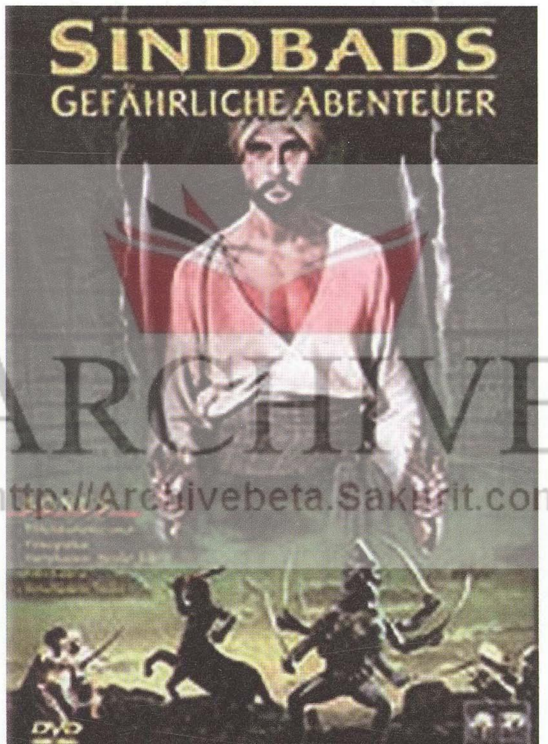
إبداعات دخلت التاريخ

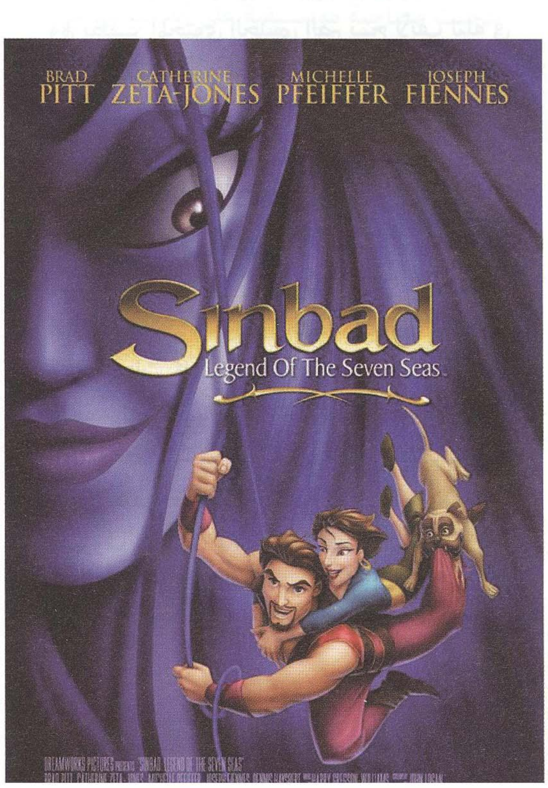
يعتبر فيلم «مغارة علي بابا» العام 1902 للمخرج الفرنسي فرديناند زيكا من أوائل الأفلام الروائية، وفيلم «قصر ألف ليلة» 1906 وأيضا فيلم «الموت

المتعب» للمخرج الألماني الكبير فريتز لانج أحد مؤسسي الحركة التعبيرية الألمانية التي أحدثت ثورة في تقنيات وجماليات السينما. «الموت المتعب» الاسم الأصلي بالألمانية أو «المصير» وفقا لترجمته الإنجليزية وطبعة الـ DVD الحديثة. تدور أحداثه الخيالية بالاعتماد على المؤثرات الخاصة واللعب بالظلال وزوايا الكاميرا الغريبة، يروي قصة امرأة تمنح ثلاث فرص لإنقاذ حياة محبوبها، كل فرصة تروي قصة في زمن ومكان مختلفين، الأولى تدور أحداثها في إيران، وهي مقتبسة من بعض مغامرات ألف ليلة، الثانية تدور في عصر النهضة الأوروبية، أما الثالثة ففي الصين. وتذكر الموسوعة الإلكترونية Wikipedia أفلام «لص بغداد» العام 1924 إخراج راؤول وولش بطولة دوجلاس فيربانكس، يحكي قصة لص يحب ابنة الخليفة، جسد شخصياته شنيز إدواردز (شريك اللص) و تشارلز بلشور (الرجل المقدس) وجوليان جونستون الأميرة وبراندون هيرست (الخليفة)، العام 1996 اختير الفيلم للحفظ في السجل الوطني السينمائي بالولايات المتحدة بمكتبة الكونغرس لقيمته الثقافية والتاريخية، فقد ساهم مبكرا في تشكيل الصورة التي أصبحت عليها سينما وأفلام ألف ليلة لاحقا، وهناك نسخة بريطانية من «لص بغداد» أخرجه خمسة مخرجين منهم المخرج الكبير مايكل باول بإشراف المنتج والمخرج ألكسندر كوردا، وهو واحد من أفضل الأفلام التي صنعت عن «ألف ليلة وليلة» من ناحية التقنيات المبهرة والمبهجة والطابع الترفيهي الشعبي للمغامرات، وقد تصدرت أفيشات الفيلم عبارة «تقنيات التلوين العملاقة» وتحتها صورة الجن العملاق يحمل علاء الدين على كفه! وهو أول فيلم أجنبي يدخل مصر بالألوان، مما كان دافعا لدبلجته في استوديو مصر إضافة إلى بعض الأفلام التي تدور أحداثها في أجواء شرقية أو تكون من قصص ألف ليلة وليلة.

فتح «لص بغداد» الباب على مصراعيه أمام استلهام ألف ليلة وليلة عالميا، فأنتجت أفلام «بريتشماك» (1940) و«قسمة» و«علاء الدين والمصباح السحري» و«سندباد» و«رحلة السندباد السابعة» التي جسدت أساطير مثل السجاد الطائر والحصان ذي الأجنحة، وعبارة «افتح ياسمسم» التي تقود على بابا إلى مغارة كنوز الأربعين حرامي بما يناسب الصورة السينمائية، أما فيلم «مغامرات الأمير أحمد» (1926) فكان أول أفلام الرسوم المتحركة، والأول في استمرار عرضه بنجاح لفترة زمنية طويلة، وهو إنتاج ألماني وأقدم فيلم تحريك طويل في تاريخ السينما، إخراج فنانة التحريك لوته راينيجر، فقدت نسخه منذ زمن طويل، لكن عثر مؤخرا على نسخة «بوزيتيف» رممت وطبعت نسخة «نيجاتيف» منها، وصدرت نسخة DVD







كانت حدثا متميزا في ألمانيا منذ سنوات، يعتمد الفيلم على تقنية خيال الظل الشرقية، كما يحتوي على بعض المشاهد الملونة باليد. إن «ألف ليلة» تفتح بخيالها العجائبي أبوابا للإبداع، فيبدو صانع «مغامرات الأمير أحمد» وكأنه يريد أن يسبق الزمن ويتخطي الحواجز. ولقد انتبهت هيوليوود مبكرا أيضا إلى صلاحية ألف ليلة لأفلام التحريك الموجهة للطفل، فمع أواخر الثلاثينيات من القرن الماضي، قامت شركة بارامونت بتمويل صناعة ثلاثة أفلام تحريك ملونة قصيرة هي «البحار بوباي يلتقي البحار سندباد» و«البحار بوباي يلتقى علي بابا والأربعين حرامي» و«علاء الدين والمصباح السحري» ومع نجاح سلسلة الأفلام قررت هوليوود الدخول بقوة لإنتاج أفلام عن ألف ليلة، فأنتجت فيلم «الليالي العربية» إخراج جون رولينز (1942) مع تطويرتقنيات فيلم «لص بغداد» واستعانته بالممثل الكوميدي الصغير الحجم سابو داستجر. في «الليالي العربية» تظهر شهرزاد لأول مرة في السينما، لعبت دورها ماريا مونتيز، لكن اختلفت شخصية شهرزاد سينمائيا عن شخصيتها في الكتاب، فهي ليست زوجة شهريار راوية القصص، ولكنها راقصة تحاول إطاحة السلطان هارون الرشيد والزواج من أخيه، وعندما تفشل محاولتها تباع مع الجواري، وبدا واضحا أن هوليوود تنوي استثمار نجاح ألف ليلة في سلسلة من الأفلام كان أولها «علي بابا والأربعين حرامي» (1944) بطولة الممثلة من أصل أسباني ماريا مونتيز وجون فال بطلي فيلم «الليالي العربية» ثم «السيف الذهبي هارون الرشيد» الذي لعب بطولته روك هدسون، ويضم القصة التقليدية للملك الطيب هارون الرشيد ووزيره الشرير جعفر البرمكي، والفارس الذي يحرر البلاد من قبضة الوزير الشرير ويفوز بقلب الأميرة الجميلة، وهي القصة التي أعيدت في فيلم التحريك الشهير «علاء الدين» (1992) والذي يعد أنجح أفلام ألف ليلة، وقد أعقبته سلسلة أخرى من أفلام التحريك الموجهة للأطفال، وفي العام 1942 أخرج جون باولينز فيلم «ألف ليلة وليلة» بطولة الممثل الأفرو أمريكي سابو، وهو إنتاج ضخم يجسد قصص التحدي والبطولة والمغامرة.

سلسلة السندباد

لقد صور أكثر من 20 فيلما سينمائيا وتلفزيونيا عن السندباد خلال الفترة من 1947 إلى 2007، من هولندا إلى طوكيو مرورا ببليوود الهندية، لعل أقدمها فيلم التحريك القصير «سندباد البحار» (1935) و«سندباد» (1936) و«ابن سندباد» (1955) و«الرحلة البحرية السابعة» (1958) إنتاج رائد التحريك راي هاريسون وأفلام «مغامرات سندباد» (1962) و«كابتن سندباد» و«سندباد

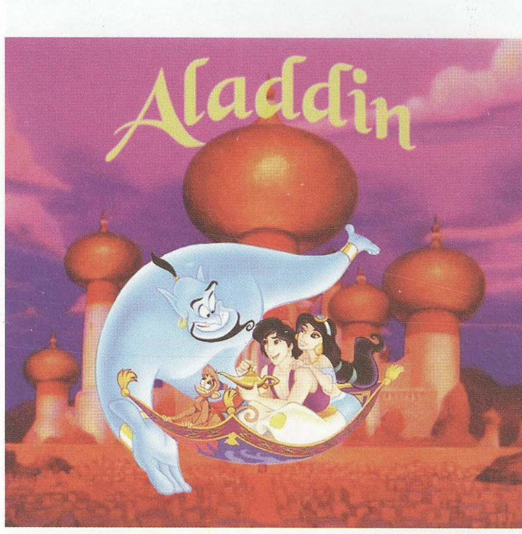
وعلي بابا وعلاء الدين» (1963) و«سندباد الابن» (1965) و«رحلة السندباد الذهبية» (1974) و«ليالي سندباد العربي» (1975) و«سندباد وعين النمر» (1977) و«سندباد والبحار السبعة» (1989) و«سندباد» (1992) و«رحلات سندباد البحرية العجيبة» (1996) و«مغامرات سندباد» (1998) و«سندباد ما وراء البحار» (2000) و«سندباد أسطورة البحار السبعة» (2003) وهو فيلم رسوم متحركة، قام بالأداء الصوتي فيه عدة نجوم منهم: جوزيف فاينز، وهو من إخراج تيم جونسون وباتريك جيلمور، تأليف جون لوجان، إنتاج جيفري كاتزنبرج وميريل سوريا بتكلفة 60 مليون دولار.

أما فيلم «سندباد يبحر وحيدا» فأنتج العام 2007، وهناك المسرحية الموسيقية الناجحة «سندباد المغامرة الأخيرة» كتبها فرانك هاوسن (1982) وأعيد إبداعها في العام 1984، ويستعد الممثل الأمريكي كيانو ريفز لتجسيد دور السندباد في فيلم من إخراج روب كوهين، القصة تدور أحداثها في الصين خلال القرن الثامن بحثا عن مصباح علاء الدين، وفي طريقهم وإلى جانب لقائهم الإمبراطورة



يحاربون مخلوقات غريبة تهدد المملكة الصينية، وهناك العديد من الأفلام الهندية يلتقي في أحدها البطلان سندباد وعلاء الدين فيتشاركان المغامرات، ويفاجأ علاء الدين بخروج جنية من مصباحه فيتزوجها بدلا من الأميرة.

فيلم «رمال الزمن» إنتاج جيري بروكهامير (1989) بقيمة أكثر من 200 مليون دولار، يستلهم قصته من سحر ليالي الشرق، وكأن عيون الغرب تظل محدقة به حتى وإن رماها غبار رماله واكتوت بنشوته الغامرة، كما حصل فيلم «الليالي العربية» على جائزة إيمي، وهو من إخراج ستيفن بارون وبطولة إيملي أفيتال في دور شهرزاد ودوجراي سكوت في دور شهريار وعرض على ليلتين في 30 أبريل و1 مايو 2000 على ABC في الولايات المتحدة وBBC بإنجلترا. من أبرز أفلام ألف ليلة الفيلم الفرنسي (1990) Les Lod Nuits والذي ظهرت فيه لأول مرة الممثلة ريتا جونز في دور



شهرزاد، ويحكي الفيلم الأمريكي «أمير بلاد فارس» قصة صراع على السلطة من خلال صورة سينمائية مستلهمة من ألف ليلة من إخراج ماكي نيويل بطولة جاك جلينهال، وهناك أفلام أخرى يابانية ثلاثية الأبعاد وروسية وأمريكية مثل «علاء الدين والمصباح السحري» وهو مدبلج باللغة العربية إنتاج العام 1982، ومدته 65 دقيقة. في السينما الإيطالية، كان لألف ليلة أكبر الأثر عندما نقل عنها الأديب الإيطالي بوكاشيو قصصه «ديكاميرون» التي تجاوزت حد الصفحات إلى السينما العالمية بفيلم «بوكاشيو» وهو عبارة عن ثلاث قصص أخرجها ثلاثة من عباقرة السينما الإيطالية فيدريكو فيلليني ودي سيكا وفيسكونتي، قصة من الثلاث تردك بقوة إلى سحر ألف ليلة، أرملة وفية لذكرى زوجها اعتادت أن تبكي عند قبره كل ليلة، يراقبها حارس المقابر مشفقا عليها ليبلغ التعاطف مداه، فيتفاعلان جسديا بينما يتسلل ضياء الفجر إلى المقابر وقد خلعت ثياب الحزن! والقصة تمثل جزءا من مجموعة أكبر من الحكايات الشعبية في جنوب إيطاليا كتبها بوكاشيو في منتصف العصور الوسطى، يلاحظ أن اسم بوكاشيو قد يكون اسما مستعارا لرجل انحصر عمله في جمع القصص، وقد تكون لمجموعة مؤلفين شعبيين مجهولين.

ولم يظهر المحتوى الجنسي الصريح لألف ليلة في السينما سوى في فيلم «زهرة ألف ليلة وليلة» الذي كتبه وأخرجه بيير باولو بازوليني (1974)، وهو فيلم جريء وغريب لا يجرؤ أحد على صنع مثله الآن، وقد صنعه بازوليني كجزء ثالث وأخير من ثلاثيته التي أطلق عليها «ثلاثية الحياة»، التي سعى من خلالها إلى «أفلمة» ثلاثة من أشهر الكتب الشعبية الخيالية وهي «الديكاميرون» الإيطالية و«حكايات كانتيربري» الإنجليزية و«ألف ليلة وليلة» العربية، بازوليني الذي كان شاعرا وروائيا وصانع أفلام، وشيوعيا، ومثليا جنسيا ومتمردا كبيرا، لقي حتفه بطريقة وحشية على يد قوى خفية في ظروف لا تزال غامضة سنة 1975، وذلك بعد عام واحد من فيلمه المأخوذ عن ألف ليلة، أدرك بازوليني أكثر من أي سينمائي آخر الطاقة التحريرية لألف ليلة باعتبارها وسيلة تمرد على الأنظمة الفكرية والسياسية الرجعية والمستبدة. وفي فيلمه لا يقوم بازوليني بتحرير السينما من رجعيتها على مستوى الصورة فقط، إذ يحتوي فيلمه على مشاهد عارية كثيرة، ولكنها لا تنتهي إطلاقا للبورنوجرافية، ولكنه يحرر فيلمه أيضا على مستوى السرد ويحافظ على الطابع السردي «الفوضوي» و«السريالي» للكتاب الأصلي، فيدخل بنا من حكاية إلى حكاية، ومن الحكاية الثانية إلى حكاية ثالثة، وهكذا في سلسلة شبه لا نهائية من القصص التي تعبر عن مدى الغنى والعنف والرومانسية وكل التناقضات التي تمتلئ بها الحياة. وعلى رغم النجاح النسبي، فإنه لم يصل إلى الأسرار النفسية الشرقية وطريقة حياة شخصيات ألف ليلة، وتباينت معالجاته وتغلبت الفكرة العامة للفيلم كدراما على أحداث ألف ليلة على رغم الشكل الخارجي للشرق، الملابس والديكورات والموسيقى، وابتعد عن فهم الروح التي أبدعت ألف ليلة، فقد حولها لتتماشى مع مفاهيمه الخاصة من دون أن يتخلص من النظرة الغربية للشرق على رغم الجرأة الشديدة التي عالج بها الحكايات، فغابت بعض الموضوعية على رغم الاحتفاء بالشخصيات ومجهوده البحثي عن أماكن الحكايات: اليمن - تونس - المغرب - إيران. وجد بازوليني في الحياة الشرقية وألعاب الخفاء والتستر وراء الأبواب والنوافذ والمشربيات والملابس حوافز للبحث عن ثورية الشرق، لكن كانت له أخطاء مثل الآية القرآنية التي لم يفهم معناها ومدلولها في مشهد استدعاء الجن، ولكن يغفر له أنه يمجد هذه الحياة التي أحبها بصدق وأحب طبيعتها على رغم عدم فهمها بالكامل بالنسبة للأسلوب السردي، فنظرا للبنية المعقدة لحكايات ألف ليلة، والتي تنم عن بنية عقلية مؤلفي الليالي من سعة خيال وموسوعة ثقافية وتعدد الأساليب السردية وتنوعها، لذا لجأ بازوليني إلى استخدام حكاية بحث نور الدين عن زمرد لتكون إطارا لحكايات الفيلم المنتقاة، وعن طريق رحلة البحث هذه تتوالى الحكايات التي تبدو بها بعض البلاهة التي اعتلت



وجوه وأداء وحركات الممثلين، والتي أثارت الضحك في بعض المشاهد خاصة الفتى الأبله العاشق لزمرد والذي يغمى عليه مرارا من دون أدنى سبب!

وكثير ما استعرض بالكاميرا لقطات بانورامية للوجوه والمباني لخلق أسلوب فني تشكيليا، وهو يعشق الشرق لثرائه اللوني وصور معظم أفلامه في اليمن والهند وإيران والمغرب وسوريا ومملكة نيبال، وأفريقيا. ولم يقتصر على تصوير مفاتن الطبيعة والجغرافيا، بل حاول التعمق في الروح الإنسانية باعتبار الشرق منبع الثراء الروحي والإنساني، لم يصور أفلامه في استديوهات مغلقة، بل عشق الأماكن المفتوحة بكل بهجتها وقسوتها كالقرى، فترك الكاميرا تفكر في الناس وتتأمل لون بشرتهم وجماليات وجوههم، وتبرز ضحكاتهم ورقصاتهم وغناءهم وملابسهم وعالمهم الروحاني، باعتبارهم ذاكرة الطبيعة في بساطتها ونقائها، ساعده المخرج العراقي قاسم حول في انتقاء أماكن التصوير، فاقترح عليه بنايات في حضرموت (ناطحات سحاب اليمن) وهي بيوت غريبة بها ممرات بين الأسطح ومداخل عالية وردهات مفتوحة على الفضاء، وسلالم متعرجة وغرف مزركشة، وهي صورة للبيوت الطينية في حكايات ألف ليلة العبقرية التي تعبر عن التألق والإبداع.

وفي إطار العروض السينمائية التي قدمها معهد العالم العربي بباريس في أبريل 2001 على مدى ثلاثة أشهر، كتظاهرة سينمائية بعنوان «كان ياما كان ألف ليلة وليلة» عرضت من خلالها 40 فيلما تجسد مختلف الاستلهامات والرؤى السينمائية والاقتباسات، ومن بين الأفلام التي عرضت وأقدمها كان فيلم «مغارة علي بابا» للمخرج الفرنسي فرديناند زيكا (1902) و«قصر ألف ليلة وليلة» (1906) للفرنسي جورج ميلييس وكان موضوع السندباد البحري الذي يشكل جزءا مهما من ألف ليلة محط اهتمام عدد من المخرجين، ومنهم الأمريكيان ريتشارد والاس في فيلمه «سندباد البحار» (1947) وناثان جيرار في «رحلة السندباد السابعة» (1954)، وأيضا الهندي بريم نارايان أرورا الذي جمع أبطال ألف ليلة الثلاثة في عنوان فيلمه «سندباد وعلي بابا وعلاء الدين» (1963)، وتنتهي سلسلة سندباد التي تظل مرشحة للامتداد برحلة حديثة ثلاثية الأبعاد لسندباد جسدها رسامو الجرافيك اليابانيون (2000) في فيلم قصير للرسوم المتحركة وقعه مايك سميث، كما عرضت أفلام بطلها علاء الدين ومصباحه السحري مثل فيلم الأمريكي



سدني فرانكلين القصير الصامت عام (1906) وفيلم الفرنسي ألبير كابلاني (1917)، وأيضا «مصباح علاء الدين» للروسي بوريس ريتساريف، كما قدمت التظاهرة إسهام المخرجين العرب لأفلام مثل: «ألف ليلة وليلة» و«علي بابا والأربعين حرامي» و«نور الدين والبحارة الثلاثة» لعلي الكسار، وفيلم «ألف ليلة وليلة» لفريد شوقي، وفيلم «عفريته هانم» لهنري بركات و«طاقية الإخفاء» لنيازي مصطفى من مصر، وفيلم «طوق الحمامة المفقود» للمخرج التونسي ناصر خمير، وفيلم «كيد النساء» للمخرجة المغربية فريدة بليزيد، وفيلم قصير لمصطفى الدركاوي بعنوان «أيام شهرزاد الجميلة»، وفيلم «كان ياما كان ودنيازاد» القصير للجزائري مرزاق علواش، وفيلم قصير للسينمائي اللبناني هادي زقاق. وأقيمت ضمن التظاهرة ليلة كاملة من العروض امتدت من الثامنة مساء وانتهت بإفطار شرقي عقب مشاهدة ستة أفلام كانت علامة مميزة في تاريخ السينما العالمية، وخاصة فيلم بيير باولو بازوليني عن ألف ليلة. وبالإضافة إلى الأفلام الروائية الطويلة والقصيرة وأفلام الرسوم المتحركة والأفلام الصامتة التي عرضت بمصاحبة موسيقية على آلة البيانو، عرض أيضا فيلمان تسجيليان وقع أحدهما الفرنسي جان فرانسوا يونج بعنوان «صفحات منتزعة من كتاب ألف ليلة وليلة»، وتعتبر بوليوود الأكثر اقتباسا لألف ليلة متأثرة في إنتاجها بقوة بأفلام هوليوود سواء في القصص المختارة «علاء الدين والمصباح السحري» و«السندباد ولص بغداد» أو على مستوى الصورة والتقنيات والمؤثرات.

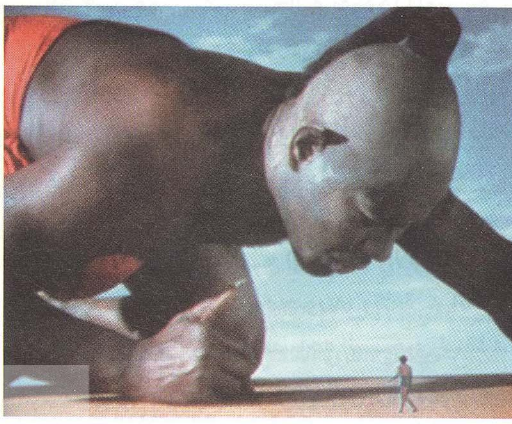
سينما الرسوم المتحركة

تعتمد أفلام الرسوم المتحركة أساسا على الرسام، فهو الذي يؤلف الفكرة ويختار الموسيقى. والكرتون في الحقيقة فن راق، والملاحظ أن دول كثيرة تشترك في المهرجانات السينمائية المختلفة بأفلام رسوم متحركة تعتمد في قصصها على التراث الشعبي الشرقي، ومنه ألف ليلة وليلة، وهي تخاطب كل الشعوب صغارا وكبارا. ويبدو أن السينما مازالت تختبر قدرتها على استيفاء شروط الحداثة البصرية قبل الاجتماعية، ففيلم الرسوم المتحركة الأول في التاريخ «مغامرات الأمير أحمد» إنتاج العام 1926، والذي عرض مؤخرا في عمان بالأردن لا تتجاوز حكايته قصص الأطفال، لكنه يحقق مزيجا إبداعيا ثريا بالاعتماد على تقنية خيال الظل في السينما المبكرة، يخرج الفيلم الصامت من أرشيف الأبيض والأسود بمرافقة مجموعة مقطوعات موسيقية استحضرت المفهوم الشرقي بموسيقى سجالية تقودها الموسيقى الشرقية عند مجموعة نوزان والأوركسترا الغربية مع المجموعة الكلاسيكية، الفيلم إخراج الألمانية لوتي راينيغر، وهو يروي قصة الأمير أحمد ورحلته في إطار عوالم ألف ليلة طائرا على فرس سحري، وقصة ولعه بأميرة جزيرة الواق واق، وتكمن الحبكة في صراعه مع السحرة والأشرار الذين يحولون دون الظفر بمحبوبته، وتتعقد القصة بظهور علاء الدين ومصباحه السحري لينقذه. يعتمد الفيلم على تقنية خيال الظل المسرحية التي تعتمد على تسليط الضوء على الدمى وتحريكها أثناء ذلك لتشكل الظلال التي تظهر في الكادر، وبينما يبدو ذلك سهلا في المسرح، فإن صناعة فيلم كامل من خلالها احتاج إلى جهد ثلاث سنوات.

ولقد أقام معهد جوته الألماني في الفترة من 7 إلى 14 مايو 2006 احتفالية موسيقية سينمائية بالعيد الثمانين للفيلم. الجدير بالذكر أنه جرى تأليف موسيقى جديدة للفيلم، فيرى مدير معهد جوته الدكتور توماس ليد أن أهمية الفيلم تكمن في عرضه مع موسيقى جديدة أبدعها المؤلفان أجنس بشير وإيليا خوري، إضافة لعزف فرقة نوزان قيادة إيليا خوري ومجموعة موسيقى الحجرة وعازفة الكلارينيت الأسبانية إيما بروس كاري، وعازفة الهورن النمساوية إيلينا كاكالياجو. مدة الفيلم 56 دقيقة تلعب فيها الموسيقى دورا رئيسيا في التعبير عن روح الشرق. من جهتها بينت أجنس بشير أن نوعية الموسيقى الجديدة تختلف كثيرا عن الموسيقى الأصلية، وأنها تمزج بين الموسيقى الكلاسيكية، والإيقاع العربي، كما استحدثوا مؤثرات تتناسب مع الأحداث، فالتأليف الموسيقي لفيلم صامت أصعب من الناطق. ويؤكد إيليا خوري أن العمل جاء ارتجاليا، ومزج بين أسلوبه الذي يميل إلى الموسيقى العربية والإيقاع الشرقي

وأسلوب بشير الكلاسيكي الغربي بالتفاعل مع عزف الكلارينيت والهورن. يذكر أن هذا العمل هو نتاج مشروع ثقافي مشترك بين بعثة المفوضية الأوروبية وكلية الفنون بالجامعة الأردنية ومعهد جوته الألماني والسفارة النمساوية والهيئة الملكية للأفلام (جاليري مكان) الأمر الذي يؤكد ضرورة وأهمية تفاعل الحضارات. فالمشروع يمثل حالة حوار من خلال الموسيقى.

أيضا في العام 1959 أصدرت شركة UPA فيلم رسوم متحركة عن السيد ماجو استلهمت قصته من ألف ليلة، العام 1962 أبدع أوسامو تيزوكا مع



فريقه فيلما طويلا للأطفال عن سندباد، ثم جاء بعده سينيا إيشيا مونو جاتاري العام 1969، وهو فيلم كرتون طويل للكبار، ولعل أكثر الأفلام نجاحا كان فيلم الرسوم المتحركة «علاء الدين» (1992) إنتاج شركة والت ديزني أداء صوتي سكوت وينجر وروبن ويليامز، ونتج عنه أجزاء عديدة ومسلسل تلفزيوني يحمل الاسم نفسه، كما تميزت وظهرت رحلات السندباد في التلفزيون.

السينما العربية

يلاحظ أن المحاولات القليلة التي جرت في السينما العربية لإنجاز أفلام تستلهم ألف ليلة وليلة استعارت أسلوب السرد منها حيث تمتزج الخرافة بالواقع، وحيث تقود، الحكاية إلى حكاية جديدة تتداخل معها، فيما يشبه التوالد الحدثي المتسلسل، فيما اكتفت محاولات أخرى باستعارة الحكاية. وتجدر الإشارة إلى فيلم المخرج الجزائري مرزاق علواش «مغامرات بطل» (1974) الذي استفاد أسلوبيا من الليالي، كذلك يتميز فيلمان تونسيان من إخراج ناصر خمير «طوق الحمامة المفقود» و«الهائمون» بأجوائهما المستلهمة من ألف ليلة.

فيلم «وقائع مغربية» للمخرج مؤمن سيمحي (1999) يدور في مدينة فاس ويحكي قصة أم وطفل يعيشان بمفردهما، حيث يعمل الأب في أوروبا بينما تجري للطفل عملية ختان تحاول والدته تخفيف آلامه والترفيه عنه برواية ثلاثة قصص مسلية تدور في مراكش والرباط وطنجة، والفيلم معاصر إلى أبعد الحدود في قصصه وموضوعاته وأجوائه، وهو يستفيد جزئيا من بنية ألف ليلة وليلة السردية وتغير هذه البنية لمصلحة الفيلم الذي يعكس صورة الواقع.

أما فيلم «كيد النساء» (1999) للمخرجة المغربية فريدة بليزيد فيستعير من ألف ليلة حكاية واحدة عن أمير شاب مدلل ومتعجرف يقع في حب جارته الجميلة ابنة أحد التجار الأثرياء، فيسعى لإغوائها، ولكنها تقرر أن تخدعه بحيلتها. هذه الحكاية البسيطة الساخرة تقدّم في الفيلم من خلال تصوير أحداثها في بيوت مغربية تراثية، ومن خلال جهل أبطالها يرتدون الزي التراثي بما يوحي شكلا بأجواء الليالي، لكن على مستوى البناء، فإن الاقتصار على حكاية واحدة يعني عدم الاستفادة بنائيا من طريقة السرد في ألف ليلة التي تعتمد على توليد عشرات الحكايات المتداخلة والمتتالية من أصل حكائي واحد بطلته شهرزاد، لنحصل في النهاية على فيلم طريف لجأ إلى التراث بشكل سطحي، فلم يسبر أغواره ولم يوظفه لاستقراء الحاضر، لكنه حمل دفاعا حارا وجادا عن قضية المرأة.

أما فيلم «الهائمون» للمخرج التونسي ناصر خمير وأول أفلامه (1984) فقد حاول أن يضع كل الأجيال بمستوياتها المختلفة سياسيا واجتماعيا وثقافيا منذ بداية النهضة حتى الآن في موقع المسؤولية، ويرجع الموضوع إلى قضية تمتد إلى حضارة عربية كاملة، ولا يمكن حصرها في أي بلد عربي على حدة، ويرتبط الفيلم بأساطير ألف ليلة، وهو فيلم كلاسيكي موجه إلى العالم العربي، وفيه عدة تداخلات مثلا بين خرافة ترويها أم في نص يعود إلى القرن التاسع الميلادي، وهذا يقدم تفسيرا، وأيضا بنموذج حكاية بئر الماء والجني من المعتقدات السائدة في التراث الشعبي العربي. وفي النصوص القديمة نرى أن الأرواح تلتقي في بئر معينة مع العلم أن المخرج لا يستخدم النص أو الحدوتة أو المعلومة كما هي، لكنه يعيد استقراءها بعين اليوم كعمل يعتبر من أهم الأعمال التي يمكن أن تعيد صياغة الحضارة العربية وبعثها.

وترتكز فكرة ألف ليلة في أفلام ناصر خمير في الإحساس بالجمال بشكل غير مسبوق، فألف ليلة عنده هي حلم الشرق وليست حلم الغرب، هي فكرة الجنة في الخيال الشعبي، حيث يظهر نوع من الجمال الذي يفوق الدنيا وما يتخيله الإنسان.

في الفيلم الوثائقي «سندباديون» يروي المخرج هادي ماهود قصة تهريب لاجئين عراقيين من أندونيسيا إلى أستراليا، وغرقهم في البحر، ويتابع ناجين من الموت يدلون بشهاداتهم في عدم أجادتهم السباحة وكضحايا للسياسة التي جعلتهم تحت رحمة مافيات تجارة البشر المنظمة، بل وشاركت أنظمة في جريمة تهريبهم للقضاء على العراق. يبدأ الفيلم بمشهد من حكايات ألف ليلة عن قصة السندباد البحري للدلالة على غرابة الحادثة، مستعملا عنصر الحكي للإشارة إلى وقوع قصة الموت في مكان ما، ويختتم بالمشهد التمثيلي نفسه منسجما مع التراث في عرض القصة بشكل موفق، لكنه لم يستفد منه كمعالجة سينمائية تؤطر السيناريو وتغني عناصره اعتمادا على أسلوب الحكاية في ألف ليلة، لذا ظل المشهد هامشيا وعائما مثل لوازم الضحايا في البحر. عنوان الفيلم «سندباديون» يتصل بشكل معاصر مع حكاية السندباد البحري من حيث موطنها العراق، والبحر هو وسيلة السفر في القصتين، لكن السندباديين المعاصرين (المهاجرين) حصدوا الموت في النهاية، وقهرهم البحر على خلاف الحكاية الأصلية. تحاشى الفيلم التعليق واكتفى بشهادات الناجين، فعندما تحضر المأساة في أوجها يبطل الكلام، وتكف وسائل التعبير الأخرى عن الدلالة. ولإعطاء المأساة طابع الخصوصية اختيرت أغنية عراقية حزينة بدلا من الموسيقى التصويرية لتكمل إنجاز الألم بكلماتها ولحنها، رافق بعض اللقطات الغربية التي اعتمدها الفيلم كمادة أساسية ضعف الإنارة الداخلية، كما لم تتابع قضية المهاجرين لاحقا، ليضمن التسلسل الموضوعي للحدث، إذ أعطيت الأولوية إلى شهادات الناجين لعلها تكون مقدمة لنجاة العراق، ومن لم يشاهد مأساة غرق تيتانك يعوضه «سندباديون»، فهما يتشابهان في الغرق ويختلفان في المسبب.

الفيلم المصري «احكي يا شهرزاد» للمخرج يسري نصرالله، تأليف وحيد حامد، أداء منى زكي وسوسن بدر ومحمود حميدة، وهو ينقسم إلى خمس حكايات لكل حكاية طابعها على طريقة ألف ليلة، من الناحية الفكرية جانب الفيلم المرأة الضحية ويعتمد على سرد تقليدي لا يقترب من روح الحداثة المتوافرة في نصوص ألف ليلة وليلة الأصلية، والتي تتوافر منها لغة التعبير السينمائي بكثافة في الأمكنة - جرأة الفلاش باك - المشاهد التخيلية - الأحلام والكوابيس - الانتقالات عبر الأزمنة - تحورات الكائنات - فجائية الأحداث كلها فنيات لم يوظفها المخرج.

من ناحية أخرى، يؤكد سيد خطاب رئيس الرقابة المصرية أن هناك سلسلة أفلام ثلاثية الأبعاد يجري تصويرها حاليا تلعب بطولتها غادة عادل وعمرو واكد ومجموعة نجوم، وهذه الأفلام تعتمد على نصوص ألف ليلة وليلة، أحدها سيكون بعنوان «سندباد» وآخر «مصباح علاء الدين»، كما تلقت الرقابة نصوصا لخمسة أفلام من هذه النوعية، ويجري التنسيق الآن بين الجهات المختصة لدعمها وإنتاجها.



ظهرت في أمريكا بسبعينيات القرن الماضي ثم اجتاحت العالم

«الهيب هوب».. «ثقافة» تنتشر سريعاً وتؤثر في توجهات الشباب



انتشرت في الآونة الأخيرة بين أوساط الشباب العربي بعامة ثقافة «الهيب هوب» (Hip hop)، وصارت العنوان الأبرز لفرق فنية وموسيقية مختلفة، تحظى بالقبول الكبير والإقبال الواسع على عروضها من الشباب الذين يرون في ما تقدمه تعبيرا عن قضاياهم وهواجسهم وتطلعاتهم.

جعفر العقيلي
كاتب - الأردن

على الرغم من أن نشأة هذه الثقافة في الولايات المتحدة الأمريكية تعود إلى سبعينيات القرن العشرين، فإن تأثيرها في الساحة العربية ورواجها فيها حديث الولادة، وربما يعود ذلك إلى ما ساهمت به وسائل الاتصال الحديثة من فتح الباب لهذه الثقافة على مصراعيه، فصار مشهد الشباب في مقتبل العمر يرتدون «البناطيل» الطويلة والقمصان الواسعة بألوانها المتنافرة أو المتضادة معتادا وطبيعيا، وباتت الشوارع والساحات العامة تشهد تجمعات شبابية تمارس ما يحلو لها من أشكال هذه الثقافة التي تنصهر برغم تعداد أنماطها في بوتقة واحدة، فالشكل الحركي لهذه الثقافة يتمثل في رقص الـ «بريك دانس» (Breakdance)، والغنائي في الـ «راب» (Rap)، والتكنولوجي في الـ «دي جي» (DJ)، أي فن تشغيل الأقراص، والبصري في الرسم على الجدران أو ما يسمى الـ «جرافيتي» (Graffiti).

«الهيب هوب» حركة ثقافية قادها الأمريكيون الأفارقة (من أصل أفريقي) كرد فعل على الممارسات العنصرية ضدهم، ولتأكيد هويتهم والتعبير عن إرثهم وحضارتهم التي ينتمون إليها والتي يشكل الإيقاع السريع السمة الأبرز منها، فالمتأمل لهذه الثقافة يجد أن الحركات الراقصة فيها تعتمد على خفة الجسد وسرعته، كما أن كلمات الأغاني تكون ذات قواف متتالية ومتلاحقة، أما الرسم فتستخدم فيه مواد «رخيصة» أو قليلة الكلفة مثل «الإسبريه».

يقول الأكاديمي المعروف في دراسة الموسيقى باتريك باترسون: «إن ثقافة الهيب هوب تمثل ردا على ما تعرض له السود على يد البيض من ظلم، وهي أيضا نظام للاتصال بين السود في أنحاء الولايات المتحدة، إذ تعبر عن همومهم ومشكلاتهم المشتركة من الفقر والبطالة والاستعباد والعنصرية».



كان من الممكن أن تظل هذه الثقافة محصورة في إطارها الضيق (الأمريكيون الأفارقة)، غير أن السياسة الأمريكية، كما يؤكد باترسون، عملت على تطوير هذه الثقافة ورعايتها ونشرها بالوسائل المتاحة، بغية إشغال الشباب بالانضمام إلى فرق «الهيب هوب»، والمنافسة في الرقص والغناء بدلا من الانضمام إلى العصابات وممارسة العنف والاتجار بالمخدرات. وفيما بعد تزايدت أعداد الأمريكيين البيض المنضمين إلى هذه الفرق، ثم بدأت وسائل الإعلام المختلفة تروج لها ما جعلها تحقق نجاحا وإقبالا جماهيريا منقطع النظير، وكان هذا الانتشار أحد أبرز الأسباب التي زادت من هيمنة الثقافة الأمريكية على العالم.

يضاف إلى ذلك، أن هذه الثقافة مسرحها الأول هو الشارع، وأنها نشأت ضمن مجتمعات فقيرة ومهمشة، فكانت أدوات التعبير لديها بسيطة ومتاحة، لذا وجد الشباب في المجتمعات التي تأثرت في ما بعد بهذه الثقافة، وبخاصة العربية، سهولة في التعاطي معها ليست موجودة في فن آخر، فمن الممكن الانخراط فيها ضمن شروط ميسرة جدا، فمسرح الرقص هو الشارع، و«الدي جي» لا يحتاج إلا إلى بعض التدريبات السريعة قبل عملية تشغيل الأسطوانات والتلاعب بها بشكل آلي، والرسام لا يحتاج إلى تعداد في الألوان أو موهبة في الخطوط والرسم لينفذ لوحته على واجهة جدار أو سور أو شارع، ومغني «الراب» (أو «الرابر» كما يحلو لبعضهم تسميته) لا يشترط أن يكون صوته جميلا، إذ هو في الحقيقة يردد كلمات متلاحقة قافيتها موحدة تعالج مواضيع مختلفة قد تكون شخصية أو اجتماعية أو عاطفية أو سياسية. ويتم طرح هذه المواضيع في العادة بشكل مباشر، إلى جانب كونها مثيرة للجدل، خصوصا أن ألفاظها ومضامينها جريئة ومتحررة إلى حد كبير.

هذه الثقافة التي هي وليدة الشارع الغربي، تلقى جدلا واسعا على الساحة العربية، فمن مؤيد لها يرى أنه ما من ضير في استعارة القالب الموسيقي والشكلي لهذه الثقافة من الغرب، مع وجوب أن يكون المحتوى معبرا عن قضايا الشارع العربي وهمومه ومعاناته، إلى رافض لهذه الثقافة شكلا ومضمونا، انطلاقا من أن نشأتها الفنية ذات خصوصية مرتبطة بمجتمعات الغرب، ومن أنها شهدت مخاضات كبيرة لتبلغ ما بلغته اليوم، وبالتالي فإن ما يقدم عربيا ضمن إطار هذه الثقافة سيظل تقليدا أعمى وسطحيا، أو لا يتعدى كونه ولادة مبكرة لا يمكن أن ينتج عنها إلا «جنين مشوه» وفق منطوق هذا الفريق.

محمد الباير، معد ومقدم برامج فنية في قناة «دبليو تي في»، يوضح أنه على المستوى الشخصي لا يفضل هذا النوع من الثقافة، خصوصا موسيقى «الراب» التي يرى أنها ليست فنا ولا تنتمي إلى عالم الأغاني والطرب، موضحا أنه لا يتطرق في برامجه إلى هذه الموسيقى، لأنها، وفق رأيه، «محدودة الانتشار ولا تجد الكثير من المتابعين لها». غير أنه يعود ليشدد على أنه ربما يتطرق إلى ثقافة «الهيب هوب» في برامجه مستقبلا؛ إذا ما تطور مستوى ما يقدم من خلالها، بما يمكن أن يدرج في إطار الفن.

وردا على هذا الرأي، يؤكد أحمد شحادة المعروف بـ "كاز» من فرقة الراب «ترابية»، أن «الراب» هو موسيقى، والموسيقى تحمل لغة عالمية، ولا حدود لها، وبالتالي فمن الصعب تصنيفها أو إدراجها ضمن قالب محدد.

ويذهب "كاز» إلى أن ما روج لهذا النوع من الثقافة هو ظروف الاضطهاد والظلم والقهر والتهميش التي يعيشها الإنسان العربي، والتي تتشابه مع معاناة الأفارقة الأمريكيين الذين ابتدعوا هذه الثقافة بداية، مشيرا في سياق حديثه عن جذور هذه الثقافة إلى أن كلمات أغاني «الراب» متصلة بالشعر العربي المحكي، مؤكدا أن شاعرا بحجم أحمد فؤاد نجم هو مثال على «الرابر» الذي يناقش قضايا الطبقة المقهورة والمظلومة في المجتمع العربي.

إليانا سعيد، طالبة جامعية مهتمة بالموسيقى، ترى أن ما ذهب إليه "كاز» غير دقيق، فلكل منطقة، وفق رأيها، قوالب موسيقية خاصة، وإلا فلماذا تميزت الموسيقى الأفريقية بالطبول ذات الإيقاع الصاخب والسريع، والإسبانية بالجيتار الكلاسيكي والفلامنكو، والعربية بشجن العود؟ وتؤكد إليانا: «حتى في الدولة الواحدة تتنوع الموسيقى، فنرى في الأردن مثلا أن الهجيني خاص بالمناطق الصحراوية الممتدة، بينما تنتشر في العقبة الموسيقى المعتمدة على آلة السمسمية». ولا تخفي الشابة اهتمامها بثقافة «الهيب هوب» بـ «نسختها العربية» كما تسميها، لأن هذه الثقافة ممتعة وجاذبة ومشوقة، خاصة ما يتصل منها بالرقص والرسم، لكن من الضروري، كما ترى، الوعي بأن هذه الثقافة مستوردة ولا يصح - دفاعا عنها - أن نلغي الظروف التي نشأت فيها، أو نلوي عنق الحقيقة ونقول إن جذورها عربية، وإن الشعراء والموسيقيين العرب القدماء أو المحدثين توافر لديهم ما يقارب هذا النوع



الثقافي الفني.

غير أن طارق أبو كويك، عازف جيتار وإيقاع وكاتب كلمات ومغني «راب» وصاحب المشروع الذي يحمل اسم «الفرعي»، يقول إن إقبال الشباب على هذه الثقافة يعود إلى «أننا كعرب نحب القافية والشعر والارتجال والإيقاع»، ومن هنا فإن هذا الفن «شيء نقْدر على استيعابه والتواصل معه والإحساس به»، مؤكدا أن موسيقى «الراب» ذات إيقاع خماسي، وأن هذا الإيقاع ظهر في السودان، موضحا أن موسيقى المنطقة العربية خصبة ومتنوعة ومتطورة، وما إيقاعا «الماينر» و«الميجر» في الغرب إلا «النهاوند» و«العجم» في حقيقة الأمر، المعروفان عند العرب منذ القدم.

ومن جهة أخرى، كما يؤكد أبو كويك: «هذا النوع من الثقافة يمثل مساحة للتعبير المباشر عن قضايانا المتنوعة»، مشيرا إلى أنه يستخدم لغته في ما يقدمه، بخاصة أنه يؤدي «الراب» على الجيتار، وهي آلة غير منتشرة في العديد من الفرق الخاصة بـ «الراب».

أما الباحث الاجتماعي د. إسماعيل الزيود فيؤكد فكرة «الثقافة المستوردة» و«التقليد الأعمى للغرب»، مشيرا إلى أن المحطات العربية التي تبث برامج المسابقات «المستنسخة» من مثل Arab Idol وThe X Factor وArabs Got Talent، ساهمت في الترويج لثقافة «الهيب هوب» بشكل كبير، وأن هذا النوع من الثقافة «يخلو من الإبداع»، خصوصا أنه مرتبط بفئة عمرية لم يتسن لها بعد أن تنضج وتبلور هويتها الثقافية المميزة واهتماماتها الحقيقة، أو تكتسب خبرة حياتية، وبالتالي فهذه الفئة تتقاذفها أمواج الثقافات المختلفة، ويجذبها بريق ما تروج له الفضائيات من «التميز» و«الاختلاف»، فتظن أن أي عمل تقوم به - كبيرا أو صغيرا، سهلا أو صعبا - هو «موهبة خارقة»، وهذا ما يجافي المنطق والواقع، لأن الموهبة الحقيقية، في رأيه، «لا بد لها من جذور قوية تنمو عليها الفروع والأوراق والأغصان لتكون ثمارها طيبة في النهاية».

هذا ما تتفق معه طالبة الموسيقى مي السخن، التي تتساءل: أين الفن في كلمات أغنية تقول: «بصحى الساعة السادسة صباحا

بطلع من الأوضه

لابس ع الموضه

بركب بالمواصلات

والطريق مليان حفر ومطبات»؟!

لكن الباحثة الأنثروبولوجية لمياء الراعي تختلف مع ما جاءت به السخن، إذ ترى أن الجديد دائما يقابل بالرفض والهجوم، مؤكدة أن هذه الثقافة تعبر عن جيل يبحث عن ملامحه وصوته الخاص خارج إطار الأشكال التقليدية، وهي تقدم فنا ملتصقا بإيقاع الحياة اليومية، وبالتالي متميزا بصبغته التواصلية مع الجمهور، فهو لا يتطلب كلمات شعرية منمقة، وجمهوره لا يحتاج إلى تذكرة باهظة الثمن، أو مقاعد فارهة في مسرح كبير.

تؤكد الراعي: «أنا مع انفتاح الثقافات من دون رقابة أو سلطة»، موضحة أن الشباب يتواصلون مع جمهورهم عبر «اليوتيوب» ويمدون جسور التواصل مع فرق فنية مماثلة في مختلف الأقطار، ويعملون بمنطق يختلف عن منطق «التجارة» بالفن، «إنما يرمون إلى تكسير الأصنام ويختارون الأدوات التي يجدونها مناسبة لذلك».

وردا على من يرى أن ثقافة «الهيب هوب» تخلو من الإبداع وتقودها فئة عمرية تنقصها الخبرة، تقول الراعي إن «الخبرة لا يمكن أن تتحصل إلا بالتجربة. وفي النهاية الجمهور هو الحكم»، وتضيف: «عندما بدأ زياد الرحباني تجربته الموسيقية متأثرا بالموسيقى الغربية، ثار الجميع عليه، لكنه استطاع أن يطور تجربته الخاصة التي تحمل قيمة فنية عالية»، متسائلة: «من منا اليوم لا يسمع موسيقى زياد الرحباني ويستمتع بأدائه؟!».

من هنا ترى لمياء الراعي أن تجربة «الهيب هوب» ستتطور في مقبل الأيام، وسيحاول الشباب أن يضيفوا إليها من خبراتهم وتجاربهم الكثير، متفاعلين مع ثقافات العالم بعيدا عن الانغلاق والعزلة، فلديهم أولا وأخيرا شيء حقيقي يريدون التعبير عنه.

الناشط سالم خير، وهو من المهتمين والمتابعين لما يقدم من أشكال تنتمي لثقافة «الهيب هوب»، يؤكد أن معظم ما يقدم في هذا الإطار من موسيقى ينال إعجابه، لكنه يتحفظ عن الأزياء التي يرتديها الشباب «الرابرز»، وعلى تغييرهم أسماءهم الحقيقة واستبدال ألقاب «سخيفة» بها. هذا الرأي يرد عليه «كاز»، موضحا أنه اختار هذا اللقب لنفسه حتى يكون «مميزا عن الآخرين»، ويقول: «اسمي الحقيقي أحمد، وهناك الآلاف يحملون هذا الاسم. أما كنيتي كاز فهي خاصة بي وحدي»، أما الملابس فيرى «كاز» أنها بمنزلة «يونيفورم» خاص بمغنيي «الراب».

من جهته، يؤكد أبو كويك أن كنيته «فرعي» كانت خاصة بمشروع محدد عمل عليه في الماضي، وهو الآن معروف باسمه الحقيقي «طارق» الذي من خلاله يقدم جديده مع فرقة «مربع»، موضحا أن هذه الألقاب تميز المشاريع بعضها من بعض: «عندما يفتح أحدهم مطعما، فإنه بالتأكيد لا يضع اسمه الحقيقي عليه، بل يختار له اسما مناسبا لما سيقدمه فيه». أما عن الملابس فيقول أبو كويك إن العديد من مؤدي «الراب» لم يعودوا يتقيدون بشكل ملابس محدد أو زي معين.

وفي الحديث عن الشكل البصري لثقافة «الهيب هوب»، والمتمثل بـ «الجرافيتي»، يرى «زومبي» الذي رفض الإفصاح عن اسمه الحقيقي (وهو متخصص في الرسم على الأسوار المحيطة بأدراج عمان)، أنه يجد في ما يقدمه مساحة للتعبير عن أفكاره من دون سلطات أو قيود، مؤكدا أن «عملية الرسم والكتابة بمادة «الأسبري» تحتاج إلى حرفية عالية، وتحمل في مضمونها رسالة مباشرة هدفها التغيير وكسر نمطية الفن وجموده»، مضيفا: «ما بدنا جاليريهات ولا ما يحزنون! الشارع بسعنا وزيادة!».

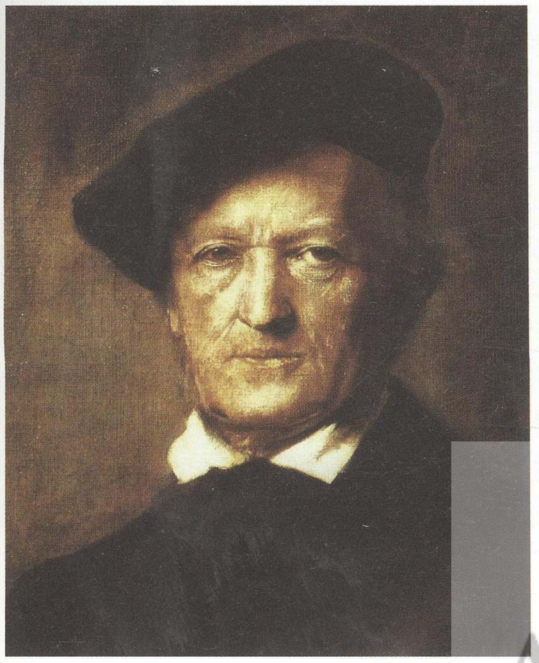
أما رسام الجرافيتي المعروف بـ «أرو»، فهو يكتفي برسم اسمه بالحروف الإنجليزية (ARO) وبأشكال وخطوط متنوعة، مؤكدا في مقابلة مصورة أجراها معه تلفزيون الويب «عرمرم»، أنه يختار الأماكن المكشوفة للناس، ثم يبدأ الرسم بسرعة، مضيفا: «أصبح اسمي (ستايل) منتشرا في كل مكان. وأنا بذلك أعبر عن نفسي». قام «أرو» بالرسم على جدران جمعية أيتام في حارته، لكن المبنى هُجر منذ زمان بعيد، وتحول بمرور الوقت إلى مكان للعب الأطفال، و«أرو» فخور بتزيينه جدران المبنى باسمه؛ لأن ذلك كما يرى «يجمل المنطقة».

«الجرافيتي» بحسب لمياء الراعي لم ينضج بعد في الأردن كما في دول أخرى مثل مصر، حيث أصبح هذا الفن هناك يمثل «ثقافة بصرية عالية»، ويحمل رسائل مهمة وواعية. وترى الراعي أن «الجرافيتي» كأي نوع فني آخر، هناك من يجيده ويقدم شيئا جميلا ومهما في إطاره، وهناك من يتخذه وسيلة للتخريب أو تشويه جماليات المكان.

تتعدد الآراء، تتآلف أو تتخالف، لكنها جميعها تتفق على أنه ليس من الممكن إنكار أن ثقافة «الهيب هوب» تنتشر اليوم بين أوساط النشء والشباب أكثر من سواها، وأن أي دعوة إلى عزل الشباب في حصون مسيجة وإبعادهم عن التأثر بهذه الثقافة، ستكون كالدعوة إلى إلغاء الهاتف المحمول، أو «الفيسبوك»، أو أجهزة الستالايت التي صارت جزءا أساسيا في حياتنا المعاصرة. لذا، ربما أن الشيء الجاد الذي يمكن تقديمه للشباب في هذه المرحلة هو تعميق الوعي لديهم بضرورة أن يقدموا، ضمن إطار هذه الثقافة، بصمتهم الخاصة، وأن يطوروا فيها بما يعبر عن واقعهم وحياتهم.

العالم يحتفل بمرور 200 عام على مولده

فاجنر.. موسيقار وشاعر ألمانيا الفذ



يحتفل العالم الموسيقي والمسرحي في أماكن عديدة من العالم، ومنها ألمانيا على وجه الخصوص، منذ نهاية العام الماضي وعلى مدار هذا العام، بمرور مائتي عام على مولد الموسيقار والشاعر والناقد الفني والقائد الموسيقي الألماني الشهير ريتشارد فاجنر، ومائة وثلاثين عاما على وفاته. وتبلغ ذروة الاحتفال بفاجنر في ألمانيا أو ما يطلق عليه عام فاجنر مع قدوم فصل الصيف، وتستمر حتى نهاية هذا العام، وذلك في مدينتين على وجه التحديد، مدينة لايبزيج حيث ولد فاجنر، ومدينة بايرويت، الأكثر ارتباطا بأعماله وحياته المهنية، حيث استقر بها في العام 1870، وأسس هناك أوبراه ومهرجان بايرويت الشهير، الذي يقام كل صيف.

محمد هاشم عبدالسلام

كاتب وناقد ومترجم - مصر

يشهد هذا العام تقديم العديد من أعمال فاجنر، في لايبزيج وميونخ وفرانكفورت ونيويورك، وأوهايو حيث تعرض أوبرا الفالكيري، وكذلك تعرض أوبرا خاتم النيبلونج في ميلبورن وسان بطرسبورج، كما عرضت أوبرا لونغرين لأول مرة في العاصمة الصينية بكين وهي المرة الثانية على الإطلاق التي تعرض فيها أعمال لفاجنر في الصين. كما قدمت رباعيته الأوبرالية خاتم النيبلونج بدار أوبرا كولون العريقة (3000 مقعد) بالعاصمة الأرجنتين بوينس آيريس في نهاية العام الماضي في عرض اختصر الرباعية لسبع ساعات بدلا من عرضها على أربعة أيام متتالية، وذلك بأسلوب تجريدي جديد في الإخراج للمخرجة فالنتينا كاراسكو. وستعرض هذا العام أيضا في المدينة المهووسة بأعمال فاجنر، البندقية، التي كان متيما بها بدوره، وأمضى فيها الكثير من فترات حياته والتي شهدت وفاته أيضا، إذ تجري الآن استعدادات ضخمة لتقديم أوبراه "تريستان وإيزولده". وسوف تكون ذروة الاحتفال بعام فاجنر متجسدة في الإخراج الجديد لأوبرا الخاتم في بايرويت والتي يضطلع بها كريستيان تيليمان، الخبير العالمي في أعمال فاجنر. ومن نافل القول إن الكثير من المعارض المتحفية أقيمت وتقام في مختلف أرجاء المعمورة احتفاء بهذه المناسبة، وكان من أبرزها ذلك الذي أقيم بأكاديمية برلين للفنون في يناير الماضي، وضم إبداعات متنوعة لأكثر من خمسين فنانا تراوحت أعمالهم بين الإعجاب بفاجنر وأعماله أو الاستهجان، وجرى التعبير عن وجهات النظر المتناقضة هذه عن طريق الأساليب والوسائل الفنية والبصرية المختلفة. كما صدرت وأعيد إصدار العديد من الأعمال المؤسسة الشارحة لأعمال فاجنر والساردة لمساره المهني والمؤرخة لحياته الشخصية.

مهرجان وأوبرا بايرويت

انطلقت في مدينة المهرجانات الفنية والموسيقية بايرويت، التي تبعد 300 كلم عن العاصمة برلين، أبرز مظاهر الاحتفال في ألمانيا بهذه المناسبة المهمة. كانت البداية الاستثنائية للمهرجان على يد فرقة آلات النفخ النحاسية "منوزيل براس" بإشراف المخرج الفرنسي فيليب أرلاود. وكذلك من خلال برنامج آخر كوميدي مزج فيه الموسيقيون مقطوعات من أعمال فاجنر مع كل من هايدن وبوتشيني، وأيضا موسيقى الجاز والتمثيل الهزلي، وقد خصصت المدينة أيضا ما يقرب من مائة عرض متميز شارك ويشارك فيها عازفون وفنانون عالميون شهيرون متخصصون في شرح وعزف أعمال فاجنر، وإلى جانبهم ثمة حضور لافت لبعض الفرق السيمفونية الكبيرة التي من بينها فرقة بامبيرغ السيمفونية، وأوركسترا إذاعة بايرن، والفرقة الحكومية في درسدن التي يديرها حاليا قائد الأوركسترا الأشهر من بين المختصين في موسيقى فاجنر كريستيان تيليمان. كما تشمل الاحتفالات، إضافة إلى أداء أعمال فاجنر المعروفة والمشهورة، تقديم مجموعة من أعماله المبكرة مثل "الجنيات"، و"الحب المحظور"، وذلك لإطلاع جمهوره ومحبيه على الكثير من الجوانب أو الأوجه غير المعروفة عن الرجل وأعماله ومسيرته المهنية.

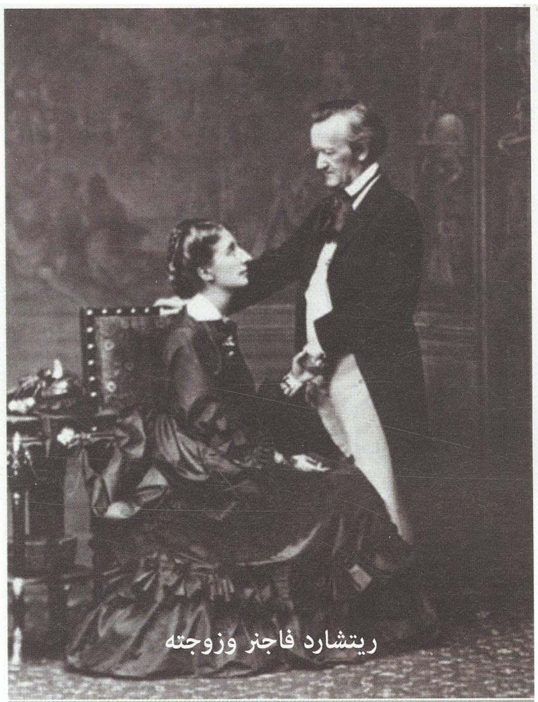
ومن أبرز الفعاليات أيضا تلك الاحتفالية التي تحمل عنوان "من لايبزيج إلى بايرويت"، حيث يتبادل مهرجان بايرويت وأوبرا لايبزيج تقديم الأعمال بالتوازي منذ منتصف فبراير الماضي وحتى نهاية الموسم الفني الحالي 2013/2014. ومن الأمور الغريبة واللافتة في برنامج الاحتفال ببايرويت الذي تشرف عليه إحدى حفيدات فاجنر، كاترينا فاجنر، أنه في الثامن والعشرين من يوليو حيث تكون ذورة الاحتفال بميلاده ببايرويت تحت عنوان "عيد ميلاد سعيد يا ريتشارد فاجنر"، سيتم تقديم بعض أعمال فاجنر تحت عنوان "فاجنر راب"، بواسطة مجموعة من شباب العازفين المختارين عن طريق مسابقة تنافسية، وذلك لتقديم أعمال فاجنر الكلاسيكية

بنكهة موسيقى الراب الحديثة، وهذا في إطار تقريب وتسهيل موسيقى فاجنر المعقدة إلى مسامع الشباب وطرحها بطريقة جديدة جذابة تتناسب والأذواق الحديثة حتى يكون الاحتفال لكل الأعمار والأجيال.

ومن جديد الاحتفالية أيضا العرض الذي نقلته شاشات أكبر دار للسينما ببرلين، وهو أوبرا بارسيفال، التي نقلت على الهواء مباشرة عبر الأقمار الصناعية من بايرويت، وقد بيعت جميع تذاكر هذا العرض الأوبرالي السينمائي إن جاز التعبير، الذي كان الغرض منه إتاحة أبرز عروض بايرويت لأكبر عدد من المتفرجين من دون الحاجة إلى الانتقال خصيصا إلى هناك. وربما تتكرر مستقبلا فكرة عرض أعماله سينمائيا، على رغم تحفظ البعض عليها واستحسان البعض الآخر. وهذا الأمر الجديد في ظل احتفالية عام فاجنر - أن يكون داخل دار عرض مغلقة وعبر الأقمار الصناعية - سبق لمهرجان بايرويت أن قدمه من قبل على مدى السنوات الماضية، لكنه كان يجري هناك عبر شاشات ضخمة موضوعة بالحدائق في الهواء الطلق وبالمجان. والمعروف أيضا أن أوبرات فاجنر تقدم منذ سنوات في بايرويت بطريقة مبسطة للغاية في عروض مخصصة للأطفال.

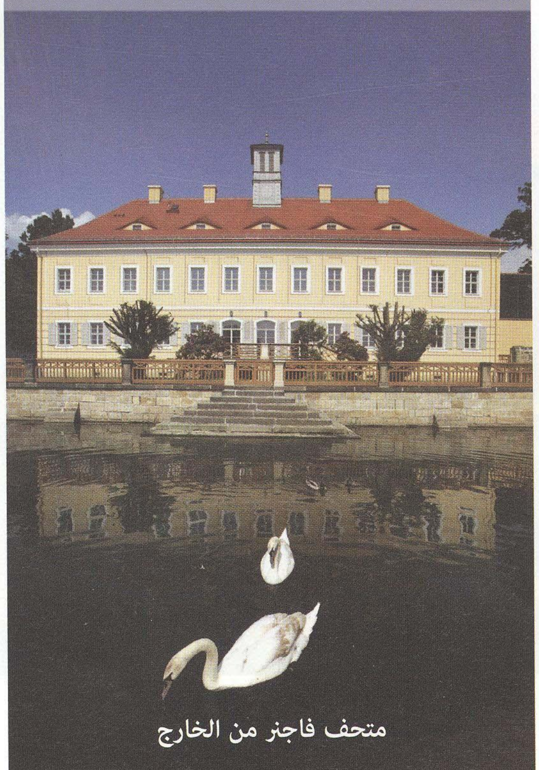
وقد أشرف فاجنر بنفسه على تصميم وتنفيذ مبناه ببايرويت لتعرض عليه حصريا أعماله الأوبرالية، إلى جانب احتضان مبنى الأوبرا لمهرجان بايرويت الموسيقي الذي ينظم على خشبته بصفة سنوية. وضع حجر أساس المبنى في الثاني والعشرين من مايو 1872، في يوم الاحتفال بعيد ميلاد فاجنر التاسع والخمسين. ويتسع مبنى الأوبرا، الذي نجا بأعجوبة من الدمار الذي تعرضت له بايرويت أثناء الحرب العالمية الثانية، لقرابة ألفي مقعد، وكان فريدا في تصميمه الداخلي الذي تجنب وجود المقصورات والكبائن، واتسم بالتقشف الشديد وتميز لأول مرة، بناء على طلب وتصميم فاجنر نفسه، بوجود شبه ردهة تحت مقدمة خشبة المسرح توجد بها فرقة الأوركسترا، التي صارت مخفية أو محجوبة تماما عن أعين النظارة بسبب مستوى الأرضية المنخفض وكذلك الغطاء الذي يحجبها عن الأعين، وربما كان هدف فاجنر من هذا ألا تصرف الفرقة أنظار المتفرجين عن مشاهدة العرض وتحول دون رؤيتهم الجيدة واندماجهم وما يعرض على الخشبة، وذلك على رغم الصعوبات الفنية سواء بالنسبة لعازفي الأوركسترا وطريقة جلوسهم وتوزيع الآلات أو بالنسبة للمؤدين على المسرح.

أقيم المهرجان لأول مرة، تزامنا مع افتتاح المبنى الجديد، في الثالث عشر من أغسطس 1876، وقدمت فيه على مدى أربعة أيام أوبرا خاتم النيبلونج. وكان هذا وقتها حدثا فنيا فريدا وبالغ

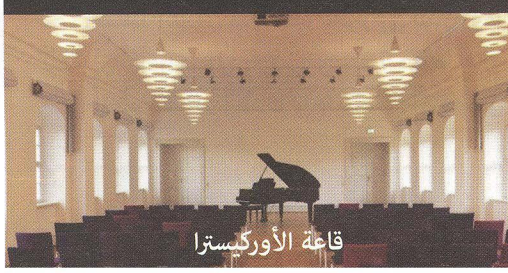


ريتشارد فاجنر وزوجته





متحف فاجنر من الخارج



قاعة الأوركيسترا

الأهمية والعظمة لدرجة أن الكثير من أبناء النبلاء والطبقات الراقية تهافتوا على حضوره، وكان على رأسهم القيصر فيلهلم الأول والملك لودفيج الثاني حاكم مملكة بافاريا، والفيلسوف الألماني الكبير والصديق الحميم لفاجنر في تلك الفترة فريدريك نيتشه، والعديد من المؤلفين والملحنين الموسيقيين وكان على رأسهم أنطون بروكنر، وإدوارد جريج، وبيوتر تشايكوفسكي، وفرانز ليست.

بعد وفاة فاجنر واصلت أرملته، كوزيما، الإشراف على المهرجان وإدارة أمور المسرح، وبعد تقاعد كوزيما عام 1906، اضطلع الابن سيجفريد فاجنر بإدارة المهرجان، وكان له الفضل في إدخال طرق جديدة في الإخراج وأساليب حديثة في تقديم العروض عوضا عن السمت الكلاسيكي الذي ظلت كوزيما محافظة عليه إخلاصا منها لإرث فاجنر كما تركه. وبعد موت سيجفريد المبكر في العام 1930 أشرفت زوجته فينفريد على إدارة المهرجان، وبسبب علاقتها وتعاونها مع النظام النازي وصداقتها بهتلر، حرمت فينفريد بعد ذلك من الإشراف عليه، وانتقلت الإدارة إلى ابنيها فولفجانج وفيلاند، ثم إلى ابنتي فيلاند إيفا وكاترينا فاجنر في الوقت الراهن إلى جانب مؤسسة ريتشارد فاجنر.

متحف فاجنر

في إطار الاحتفاء التكريمي بفاجنر وعامه أعيد افتتاح متحف فاجنر، وذلك بعد تجديد القصر المبني على الطراز الباروكي ببلدة جراوبا، قرب دريسدن بولاية سكسونيا. ويرجع اختيار بلدة جراوبا الريفية إلى أن فكرة أوبرا لونجرين واتت فاجنر فيها، ولذلك يطلق على المتحف أيضا اسم بيت لونجرين. وقد تحملت البلدة جزءا كبيرا للغاية من تكلفة تجديد المتحف يقدر بحوالي خمسة ملايين يورو. يمكنك أن تجد بالمتحف كل ما يتعلق بحياة فاجنر وأعماله. وتركز معروضات متحف فاجنر، الموزعة على أربع قاعات كبيرة بالمتحف إلى جانب مجموعة من الحجرات الأخرى الصغيرة، على الكثير من اسكتشات الموسيقي الراحل، وآلات موسيقية تخصه وحجرة نوم صغيرة، وذلك في الطابق العلوي من المبنى، أما الطابق السفلي فتوجد فيه أجنحة المعرض الدائم حيث العديد من الوثائق الأصلية والصور الزيتية والفوتوغرافية والتماثيل النصفية لفاجنر المصنوعة من خامات مختلفة وقاعة صغيرة للأوركسترا وحجرات استماع لأعماله، وبعض الأدوات الفنية والديكورات الخاصة بأوبرات فاجنر مثل الهولندي الطائر والخاتم وغيرها.

فيلهالم ريتشارد فاجنر

في الثاني والعشرين من مايو 1813، أبصر الموسيقار الألماني الكبير فيلهلم ريتشارد فاجنر



النور في مدينة لايبزيج الألمانيّة، لأب موظف في شرطة المدينة وربة منزل، وكان ترتيبه التاسع بين إخوته. توفي والد فاجنر بالتيفويد وهو لا يزال رضيعا ابن ستة أشهر، فلم ير والده على الإطلاق، وقد تزوجت والدته وهو في الثانية من عمره من صديق والده، الممثل والمؤلف المسرحي والرسام والمغني الشهير لودفيج جاير وانتقلت للعيش معه في دريسدن. وقد أقام فاجنر مع والدته وزوجها وأخوته الثمانية الذين تميّز أربعة منهم بشغفهم بالفنون. كان زوج والدته يحبه كثيرا ويعطف عليه بحنان بالغ، ويصطحبه معه في جولاته المسرحية كما أشركه في أدوار صغيرة ببعض مسرحياته، وبدوره كان فاجنر متعلقا للغاية به، لدرجة أن البعض أشاع أن ريتشارد هو الابن الحقيقي لزوج أمه من علاقة محرّمة بوالدته عندما كانت متزوّجة من والد ريتشارد. وظل فاجنر حتى الرابعة عشرة من عمره يدعى فيلهلم ريتشارد جاير. وقد توفي زوج والدته وهو في الثامنة من عمره فأصابه ذلك بالاكتئاب والحزن الشديدين.

انجذب فاجنر إلى الموسيقى وأصبح شغوفا بها منذ نعومة أظافره، فراح يدرس العزف على بعض الآلات في المدرسة منها البيانو، كما تلقى دروسا خاصة على فترات متقطعة، لكنه لم يبرع في العزف على آلة بعينها، ومنذ أن سمع سيمفونيات بيتهوفن خصوصا السابعة والتاسعة، قر قراره على أن يصير مؤلفا موسيقيا. في الثامنة عشرة من عمره التحق بجامعة لايبزيج وكتب أول أوبرا له لم تكتمل، وبعدها بعامين التحق بالعمل كقائد جوقة في أحد المسارح بفيرزبيرج، وفي العام نفسه وهو في العشرين من عمره كتب أول عمل أوبرالي مكتملا "الجنيات" (1833). وبعد ذلك بعامين كتب أوبراه "الحب المحرم" (1835)، التي فشلت مع الليلة الثانية للعرض تاركة إياه غارقا في الديون والمشاكل المالية والإحباط، لكن تعلقه بإحدى الممثلات الأسطوريات آنذاك، كانت تدعى مينا بلاتر، أنجاه من المشاكل وخلق له فرصا جديدة مما دفعه للزواج بها، لكنها تركته من أجل رجل آخر، مسببا له أول جرح زواجي ومشكلة عاطفية في حياته. في العام 1837، انتقل فاجنر إلى ريجا، بالإمبراطورية الروسية آنذاك، وأصبح مديرا لإحدى دور الأوبرا المحلية هناك، واستأنف في العام التالي علاقته مع زوجته مينا. وفي العام 1839، اضطر الزوجان، تحت ضغط الديون المتراكمة، للفرار إلى لندن، وما لبث أن غادراها إلى باريس واستقرا هناك لفترة حتى العام 1842. وهناك راح يتكسب رزقه من كتابة المقالات والنوت الموسيقية الخفيفة والعزف في بعض الكازينوهات، وتنظيم العروض الأوبرالية لعازفين آخرين. وعلى الرغم من تلك العيشة غير المستقرة ماديا خارج وطنه فإنه لم يكف عن التأليف الموسيقي وأنجز هناك واحدة من أبرع أوبراته، الهولندي الطائر. ثم عاد إلى دريسدن بإقليم ساكسونيا واستقر هناك في كنف البلاط الملكي وتحت رعايته حتى العام 1849. وهناك أخرج الهولندي الطائر العام 1843 وتانهويزر (1845). لكن انخراط فاجنر المحموم في السياسة، لدرجة صدور أمر بالقبض عليه واعتقاله، اضطره للفرار إلى باريس ثم الاستقرار بعد ذلك في زيوريخ.





ظل فاجنر في منفاه بزيوريخ لاثنتي عشرة سنة، كتب فيها أوبرا لونجرين، وأرسل إلى صديقه الحميم الموسيقار الكبير فرانز ليست من أجل أن يقود عرضها الأوركسترالي، وهو ما فعله ليست بالفعل في العام 1850، إذ عرضت الأوبرا لأول مرة في فيمار في غياب مؤلفها. وقد تسبب هذا، إلى جانب الشعور الحاد بالغربة في المنفى والمصاعب المادية، بإصابته باكتئاب حاد واعتلال صحي، وتبنيه التام والمخلص حتى نهاية حياته لفلسفة شوبنهار التشاؤمية. وعلى رغم ما كان يعانيه فإنه لم يتوقف عن الإبداع في فترة المنفى هذه، فكتب العديد من المقالات التي نشرت في كتب بعد ذلك، وأصدر عدة كتب في المجال الموسيقي توضح رؤاه ووجهات نظره الفنية والجمالية، وكان على رأسها كتاب "الأوبرا والدراما" (1851)، كما راجع وكتب مسودات العديد من المشاريع الأوبرالية وأنهى تقريبا كتابته لتريستان وإيزولده، وأصدر سيرته الذاتية بعنوان "رسالة إلى أصدقائي" (1851)، وفيها أعرب فاجنر بوضوح سافر عن عدم رغبته وعزوفه



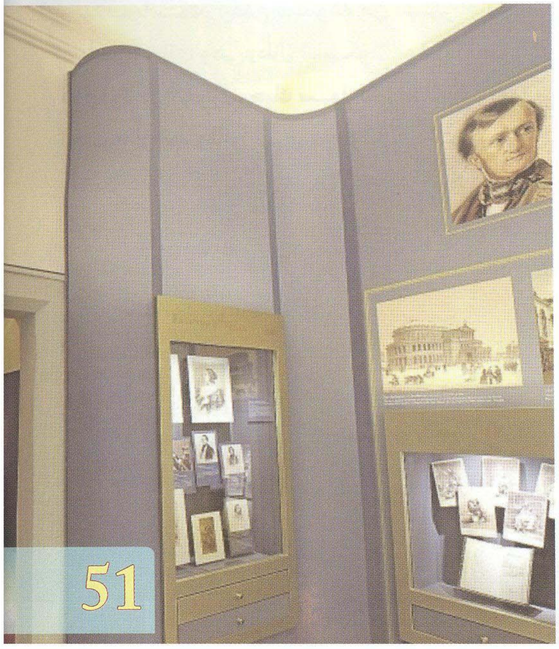
التـام عن كتابة المزيد من الأوبرات وفقا لوجهة نظـره التي بينها في كتابه الأوبـرا والدراما، وأنه سيواصل كتابة ما أطلق عليه الدراما الموسيقية.

في الفترة من العام 1858 وحتى العام 1862، غادر فاجنر زيوريخ إلى فينيسيا هربا من المشاكل ومن زوجته مينا وعلاقاته الغرامية التي جلبت عليه المتاعب، وظل بالبندقية قرابة عامين، وما لبث أن انطلق صوب باريس للإشراف على الإخراج الجديد لأوبراه تانهويزر العام 1861، التي خرجت على نحو حقق فشلا ذريعا، بسبب الرؤية الإخراجية الجريئة وغير المألوفة أو المعتادة بالنسبة للأذواق الباريسية التقليدية آنذاك، وألغي العرض بعد الليلة الثالثة، ومكث فاجنر بباريس لبعض الوقت مع زوجته مينا التي كانت قد التحقت به هناك، وحاولا معا إصلاح ذات البين فيما بينهما لكن الأمر باء بالفشل، فعادت مينا إلى ألمانيا وسرعان ما ترك فاجنر باريس عائدا بدوره إلى ألمانيا بعدما رفع عنه الحظر السياسي بشكل كامل. أقام فاجنر بفيسبادن نهاية العام 1862، وحاول مجددا التصالح مع مينا أثناء زياراتها المتقطعة له، لكن الأمر انتهى بينهما بالفراق على نحو تام فعادت إلى دريسدن، وظل فاجنر على دعمه المالي لها حتى وفاتها بأزمة قلبية (1866).

كان فاجنر حتى نهاية 1864 يحاول مرارا وتكرارا أن يعرض أوبـراه تريستان وإيزولده في فيينا وغيرها، وكان قاب قوسين أو أدنى من تحقيق هذا في فيينا بعد إجراء الكثير من البروفات والتجارب لكنها لم تعرض في النهاية، وانتشرت شائعات حول استحالة عرضها وصعوبات أداءاتها الصوتية، الأمر الذي كبده الكثير من المصاعب المالية. لكنه وبمساعدة كريمة وسخية من الملك الشاب المغرم والمتيم به لودفيج الثاني، الذي تقلد عرش بافاريا وهو في الثامنة عشرة، نجح فاجنر أخيرا وبعد صعوبات جمة أثناء البروفات في عرض تريستان وإيزولده في المسرح الوطني بميونيخ (1865)، في أول عرض لعمل جديد من أعمال فاجنر في وطنه بعد قرابة خمس عشرة سنة. في تلك الأثناء كان فاجنر على علاقة غير شرعية بكوزيما ابنة صديقه فرانز ليست، وأنجب منها وهي في الرابعة والعشرين، وكان لتلك العلاقة إلى جانب ذيوع تأثير فاجنر الطاغي على الملك الشاب وسيطرته عليه تبعات اضطرت الملك لإبعاده إلى ضيعة بسويسرا قرب بحيرة لوركانو.

لم يتمكن فاجنر من حضور جنازة مينا، وظل يطلب الطلاق من زوج كوزيما حتى حصل عليه وتزوج بها العام 1870، ورزق منها بأولاده وظل على زواجه بها حتى نهاية حياته، وإن كانت حياته الخاصة لم تخل من النزوات والعلاقات. وظل فاجنر مع كوزيما والأولاد في ذلك البيت قرب سويسرا، وهو نفسه الذي تحول إلى متحف له أعيد تجديده وافتتاحه كما سبق أن أسلفنا، وهناك عمل كل ما في وسعه لتطوير وخروج فكرة مهرجان بايرويت إلى النور، وكذلك الانتهاء من كتابة رباعيته الخالدة الخاتم أو خاتم النيبلونج (ذهب الراين، والفالكيري أو الفارسات، وسيجفريد، وغروب الآلهة) لتعرض في المهرجان. ولأجل الإشراف على تنفيذ مبنى الأوبرا الخاص به هناك، الذي تعطل تنفيذه عدة مرات لأسباب مالية ثم الإشراف على البروفات وإخراج الأوبرا، كان فاجنر ينتقل بين الحين والآخر لبايرويت لمتابعة البناء ثم تدشين المهرجان.

في العام التالي على المهرجان، شرع فاجنر في كتابة آخر أوبرا له "بارسيفال"، التي استغرقت قرابة أربع سنوات، قضى منها فاجنر الكثير في إيطاليا طلبا للاستشفاء بعد اعتلاله الصحي، وواجه فيها أيضا الكثير من الأعباء المالية والمصاعب في تمويل تنفيذ أوبرا بارسيفال، الأمر الذي اضطره في العام 1877 إلى بيع حقوق العديد من أعماله غير المنشورة إلى أحد الناشرين. وكان من بينها مؤلفات ذات موضوعات سياسية وفنية ودينية. اكتملت أوبـرا بارسيفال مطلع العام 1882، وأقيمت الدورة الثانية من مهرجان بايرويت في منتصف العام، وخلال العرض الختامي من عروض المهرجان وفي الفصل الثالث من أوبرا بارسيفال دخل فاجنر وأمسك عصا قيادة الأوركسترا وقاد بقية العرض بنفسه. بعد ذلك شعر فاجنر بالإجهاد والإعياء الشديدين، وراحـت تهاجمه ذبحات صدرية متكررة، مما اضطره مع دخول فصل الشتاء لاصطحاب أسرته إلى البندقية، ومكثوا هناك إلى أن حل يوم الثالث عشر من فبراير من العام 1883، الذي أصيب فيه فاجنر بأزمة قلبية أودت بحياته، وبعد جنازة أقيمت له في جندول طاف به قنوات البندقية، عاد جثمان فاجنر إلى ألمانيا ليدفن في بايرويت.



أقامه المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لمدة 3 أسابيع

غناء وسينما ومسرح في مهرجان «صيفي ٨»

تصدرت الموسيقى والمسرح والسينما أنشطة «مهرجان صيفي ٨» في واحدة من أفضل دوراته، وأكثرها ازدحاما وتنوعا. ففي مجال الموسيقى استمتع الجمهور بالطرب الشرقي الأصيل جنبا إلى جنب مع موسيقى الجاز والفلامنكو والفلكلور الكويتي. بينما تميز النشاط السينمائي بعرض فيلمين عالميين أحدهما تركي والآخر كرواتي.

مسرحيا، أعاد المهرجان عرض بعض المسرحيات الشبابية الناجحة منها «يوميات أدت إلى الجنون» إخراج يوسف الحشاش، و«مدينة البطاريق» لفرقة «ستيج غروب». وفيما يلي قراءة في الأنشطة الفنية للمهرجان:

شريف صالح
ناقد وصحافي - الكويت



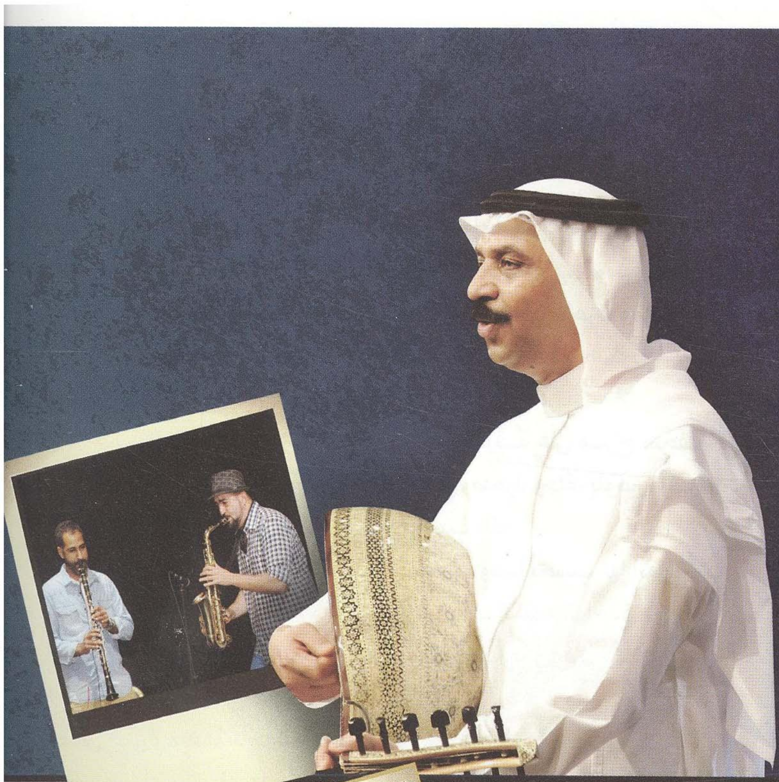
افتتح المهرجان بحفلة تذكرنا بأجواء الخمسينيات والستينيات.. وتستدعي روح فنانين كبار مثل عوض دوخي وطلال مداح وناظم الغزالي. حفلة أحياها الفنان السعودي عبادي الجوهر «أخطبوط العود» كما يطلق عليه.

وأثبت امتلاء صالة مسرح الدسمة عن آخرها عدم صحة ما يروج بأن الجمهور لم يعد يطيق الطرب الأصيل.

كانت البداية مع معزوفة «موسيقى الزمن» للمايسترو أحمد حمدان الذي قاد الفرقة الموسيقية المكونة من مجموعة من العازفين المصريين المرموقين والمطعمة بالايقاعات الخليجية إضافة الى كورال صغير. واتسمت المعزوفة المأخوذة من مقدمة غنائية بعنوان «أصابع الزمن» بالشجن الشرقي الذي لا يخلو من لحظات بهجة وفرح.

بعدها استقبل الجمهور الذي ملأ المقاعد والممرات عبادى الجوهر بعاصفة من التصفيق والصفير والهتاف باسمه، ليقدم مجموعة من أشهر أغانيه، كلها من ألحانه، وهي: طال السكوت، وضح المعنى، دقايق، كل العوازل، حبك سما، بس معك، عيونك، الجرح أرحم، وقالوا ترى.. وهي على التوالي من كلمات: يوسف ناصر، عبد اللطيف البناي، علي الغامدي، طلال الرشيد، أنور الهشيري، الأمير بدر بن عبدالمحسن، الأمير عبدالرحمن بن مساعد، الناصر، والأمير عبدالرحمن بن مساعد.

اتسمت الأغاني شعريا بالرومانسية، والرقة، وانتقاء المفردة بعناية فائقة، والصور البلاغية، على عكس اللغة اليومية المباشرة في أغاني هذه الأيام. وأقل ما يمكن قوله عن الحفل، والأغاني، والموسيقى، والشعر..



إن الجوهر أعاد الأمل الى الأغنية الرومانسية، التي بدأ كأنها انقرضت من حياتنا وراهن على جمهور معظمه من جيل الإنترنت والآيفون والوجبات السريعة، لكنه مازال يحن إلى اللحن الرصين والصورة الشعرية الجميلة.

ورغم طغيان الطابع الإيقاعي أحيانا على طبقة عبادي الجوهر الهامسة، إلا أنه أبدع و«سلطن» في الأداء، وكان قادرا على إشعال الصالة كما يقولون لأكثر من 90 دقيقة.

كما عزف على عوده، رغم وقوفه، ارتجالات ومقدمات لبعض أغانيه، أثارت الإعجاب خصوصا لقدرته الفائقة على المزج بين الطابعين الشرقي والغربي، كأن العود يتحول بين يديه الى «غيتار».



ذكرى العندليب

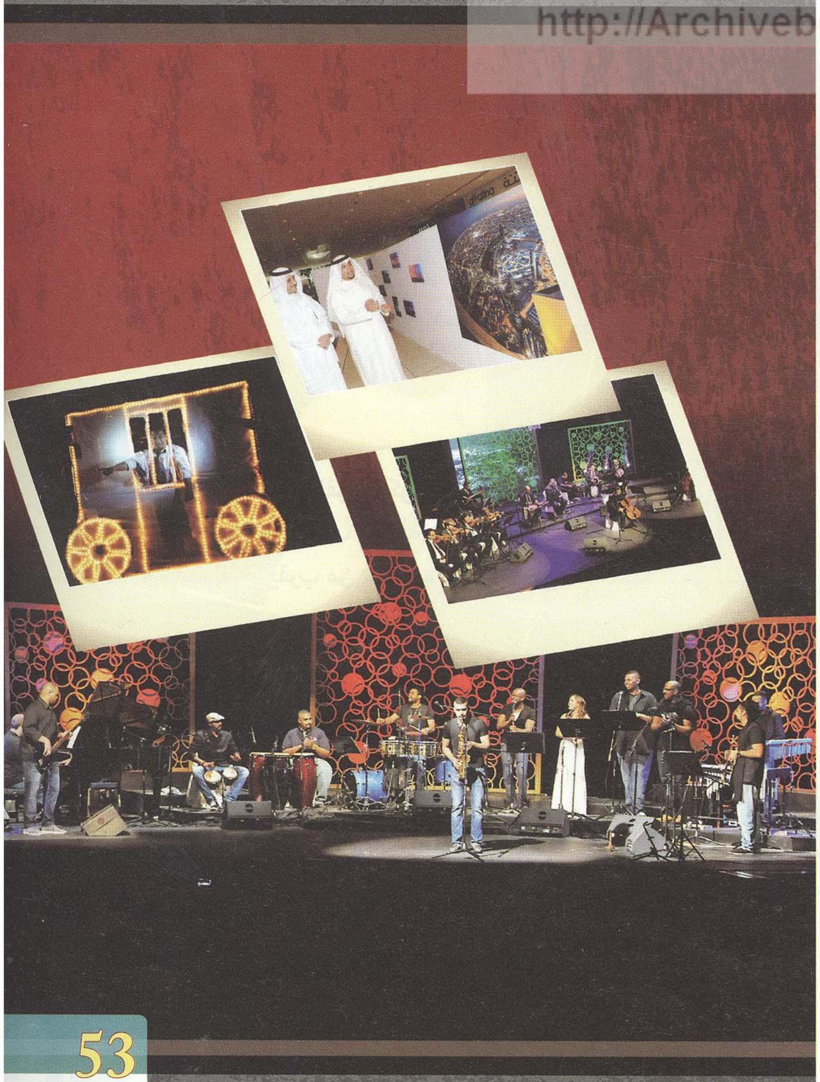
حفلة الطرب الثانية خصصت لذكرى ميلاد العندليب الأسمر عبدالحليم حافظ، حيث امتلأ المسرح بعشاق أغانيه الخالد ومحبي الرومانسية.

واستغل القائمون على الحفل هذا الشغف، بديكور على هيئة ستار مسرح يعود بنا إلى أجواء الستينيات، وكذلك شاشة كبيرة في الخلف تعرض مشاهد من أغاني أفلام عبدالحليم.

وكانت البداية مع عزف لأغنية «أسمر يا أسمراني» على آلة التشيللو، أداء د.محمد فرج، بمساندة الفرقة الموسيقية. والأغنية من كلمات إسماعيل الحبروك ولحن كمال الطويل.

ثم جاءت الوصلة الأولى التي اجتهد مطربها في أداء أغنيات: أهواك، على قد الشوق، بتلوموني ليه، أول مرة.. كلمات: حسين السيد، محمد علي أحمد، محمد حمزة وإسماعيل الحبروك، وألحان: محمد عبدالوهاب، كمال الطويل، محمد الموجي ومنير مراد.

لكن المطرب افتقر إلى الحضور والتفاعل مع الجمهور، كذلك بدت طبقة صوته بعيدا نسبيا عن روح عبدالحليم. على عكس زميله الذي قدم الوصلة الثانية، وكان أقرب إلى روح عبدالحليم وأفضل في تأدية أعماله وغنى: الليالي، بحلم بيك، كلمات مرسي جميل عزيز ولحن محمد الموجي ومنير مراد.. ثم «تخونوه»، «حلو وكذاب»، و«يا هلي» كلمات إسماعيل الحبروك ومأمون الشناوي ووليد جعفر، وألحان: بليغ حمدي، محمود الشريف، وعبد الحميد السيد. وتميز أكثر من زميله في التجاوب مع الصالة التي بادلته التصفيق والإعجاب.



ليلة تونسية

ثالث ليالي الطرب العربي كانت في ختام المهرجان، وهي ليلة تونسية بامتياز، كانت بمنزلة نافذة للجمهور على الغناء التونسي، حيث اختارت الفنانة ألفة البرهومي بعض الأغاني الفلكورية بالإضافة إلى أغنيات أخرى لمشاهير المطربين والملحنين في تونس.

ورغم براعتها وتمكنها، لكنها لم توفق في إقامة علاقة مع الصالة التي انفصلت عنها، لأسباب مختلفة، أهمها صعوبة اللهجة التونسية إجمالا على أذن المستمعين، وإصرارها على أن تكون كل الأغاني تونسية باستثناء أغنية كويتية يتيمة، ولو قدمت باقة متنوعة من الأغاني العربية لكان للحفلة صدى آخر. كما بدت المطربة متحفظة نوعا ما، ربما بدافع الخجل، أو رهبة مواجهة جمهور غريب عليها.

قاد الفرقة الموسيقار حمادي بن عثمان، وهو من الموسيقيين المرموقين، الذي افتتح الحفل بمعزوفة موسيقية مغاربية الطابع، ثم قدمت البرهومي أكثر من عشر أغنيات تونسية منها: صعب نصدقها، ياوليفي، عرضوني زوز صبايا، شرقي غدا بالزين، ياخسارتك، تحت الياسمينة في الليل، لاموني اللي غاروا مني، سمراء يا سمراء، واختتمت بأغنية «يا خليلة».

أما الأغنية الكويتية الوحيدة التي قدمتها فكانت «مسموح» وهي من أشهر أغاني الثمانينيات، كلمات بدر بورسلي ولحن غنام الديكان.

الجاز

في مقابل ثلاث حفلات طربية، كان هناك أيضا ثلاث حفلات لموسيقى الجاز







والفلامنكو.

أولى الحفلات الشبابية كانت لفرقة «الدور الأول المصرية» المتأثرة بموسيقى الجاز وفلسفتها. والفرقة نشأت قبل عشرة أعوام تقريبا، من شباب موسيقي متحمس كان يلتقي ويتدرب في «الدور الأول» بإحدى بنايات وسط القاهرة، ومن هنا جاء اسم الفرقة التي أصدرت ألبومها الأول «قرار إزالة» 2006، ثم «الطريق» 2009، ومن يومها الفرقة تقدم حفلاتها في مهرجانات مصرية ودولية.

وإذا عدنا الى عناوين المعزوفات التي قدمتها الفرقة على مسرح متحف الكويت الوطني فسنجدها تحمل عناوين: هودج، كيتي، صحرا، رحلة، بلوهير، رقص الهوانم، هوية، صحبة، صوان، قرار ازالة، جبسي، وحسب الله.

كما هو واضح تختار الفرقة في تأليفها الموسيقى - وهذا يحسب لها أنها ليست مجرد عازفين مؤدين لمقطوعات معروفة - العناوين ذات الكلمة الواحدة كمحفز لتنشيط حالة روحية ووجدانية معينة، أو معبر عنها بطريقة ما في حال تأليف المعزوفة قبل اختيار العنوان. وهي أقرب الى بنية القصة القصيرة في العنونة، وكأن المعزوفات قصص قصيرة منغمة تأخذنا في حالة، ذكرى، رحلة قصيرة.

ويعزف سباعي الفرقة على آلات: الساكسفون، الإيقاعات، الكيبورد، الغيتار، العود، والكمان. كما انضم إليها العازف الكويتي مشعل على آلة «الكلارينت»، لتقدم لجمهورها توليفة ذات مسحة شرقية خاصة بها، في ظل وجود آلة مثل العود.

وفي معظم الألحان تسيد الساكسفون، بنبرته العالية وشجنه، وبدا كأن نغمات الآلات الأخرى بمنزلة كفوف تحيط به، كي يتجلى ويلمع، ويثير الحزن والفرح في آن معا. كما كانت ثمة تقاسيم وارتجالات وحوارات بين الآلات وبعضها بعضا، الكمان أحيانا والعود في أحيان أخرى، في مقابل صخب الإيقاعات.

والمعزوفات كلها كانت جماعية، وإن كان بإمكان الفرقة أن تتيح لنفسها فرصة لالتقاط الأنفاس والتنويع من خلال "الصولو" سواء على الساكسفون أو الفلوت أو العود.

الدموع السوداء

ثاني الحفلات الموسيقية «المودرن» أحيتها فرقة «فلامنكا ايكوس» الكوبية التي قدمت أكثر من عشر فقرات ما بين أغنيات ورقصات وموسيقى.

الفقرة الأولى كانت بعنوان «غاروتن» وهي مزيج من موسيقى سون الكوبية وفلامنكو غاروت، والثانية «اشبيلية» وهي رقصة فلكورية شهيرة مستوحاة من حضارة الأندلس، ثم «الدموع السوداء» وهي أغنية كوبية شهيرة، «توتا» وهي من أقدم أنواع الفلامنكو من غير مصاحبة آلات موسيقية، تلتها لوحة «بوليرياس» وهي رقصات بمصاحبة الغناء والغيتار، ثم «تانغويلو» من الفلامنكو الحديث، «لوكويلو» مزيج ما بين الفلامنكو الأندلسي والبربري، كما تتضمن الحفل أغنية كوميدية بعنوان «غرفة السيدة تولا»، ثم اختتمت الفرقة برقصة شهيرة هي «يولي رومبا» طالب الجمهور بإعادتها لشدة الإعجاب بها.

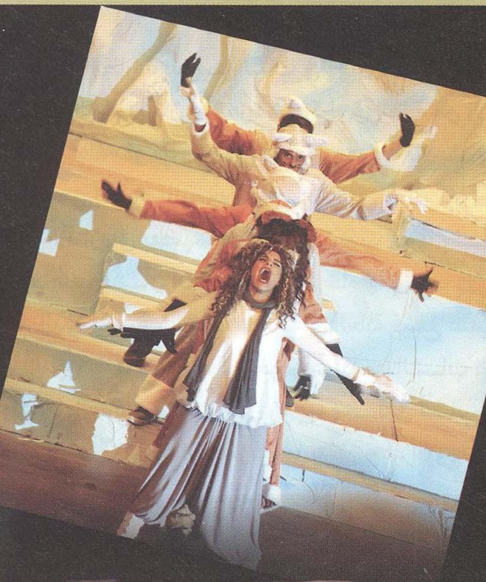
ستايلس باند

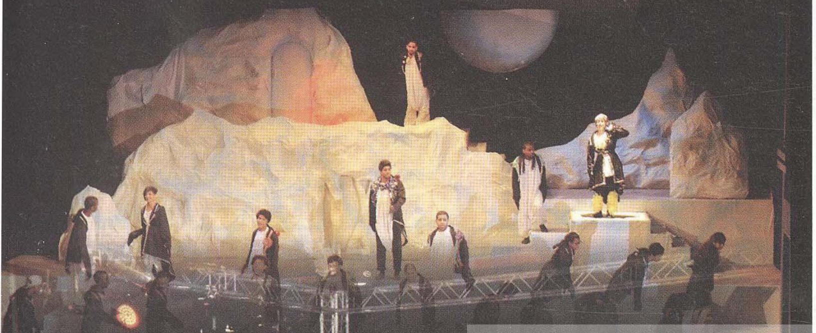
ثالث الحفلات الشبابية كانت للفرقة الكويتية اللاتينية «ستايلس باند» التي قدمت أمسيتها على مدار ساعة ونصف الساعة. والفرقة تأسست عام 2007 من أربعة أعضاء ثم توسعت إلى ما يقرب من 20 وجميعهم من خريجي المعهد العالي للفنون الموسيقية.

وتكمن أهمية الفرقة في انفتاحها على الموسيقى العالمية، بتنوعها، وارتكازها على آلات النفخ النحاسية. وشارك في الحفل: عبدالله عباس، فيصل السالم، غانم سالم، كوكو، هادي، غالب، محمد، أحمد القطان عازف البيانو، سعود السعد على الغيتار، وعبدالله البلوشي على الدرامز.

ومن الأغاني والمعزوفات التي قدمتها الفرقة: besame mama، pink panther، carnaval ، ran kan kan

وكان من الواضح حماس الجمهور لهذه الأغنيات ومتابعته لها بالتصفيق وترديد الكلمات. وهي تقدم لونا يذكرنا ببعض الفرق الشبابية والمستقلة التي ظهرت في











العام كله أواخر الستينيات من القرن الماضي.
لكنها لا تتجه هذه المرة إلى موسيقى البوب الغربية، بل نحو ثقافة أخرى أكثر قربا من ثقافتنا الشرقية، ممثلة في موسيقى دول أميركا اللاتينية.
وما بين الطرب العربي الأصيل والموسيقى العالمية والشبابية، كان جمهور المهرجان على موعد أيضا مع الفلكلور الموسيقي، حيث قُدم حفلان، أحدهما لفرقة الجهراء للفنون الشعبية، والثاني لفرقة العميري للفنون الشعبية البحرية.

مدينة البطاريق

تضمن مهرجان «صيفي ـ8» عرضين مسرحيين، أحدهما للكبار بعنوان «يوميات أدت إلى الجنون» للفنان يوسف الحشاش، والثاني للأطفال بعنوان «مدينة البطاريق» لفرقة «ستيج غروب».
«يوميات أدت إلى الجنون» بطولة وإخراج يوسف الحشاش الذي قام أيضا بالمعالجة الدرامية لنص مأخوذ عن غوغل، وشارك في التمثيل: زينب خان، عيسى الحمر، أيوب دشتي، محمد مرشد، مصطفى محمود، وأحمد الرفاعي.
ولا يبعد العرض كثيرا عن أجواء الأدب الروسي عموما التي تركز على المهمشين من الفلاحين والموظفين الصغار، في مقابل طبقة المتنفعين من أصحاب «الكروش».
وجسد الحشاش دور موظف بسيط يحلم بالزواج من الفتاة التي يحبها.
واعتمد العرض الذي ينتمي إلى المسرح الفقير على أداء الممثلين خصوصا البطل وما أصابه من تحولات وهو حبيس يومياته.
أما مسرحية الأطفال «مدينة البطاريق» لفرقة «ستيج غروب»، فهي من تأليف جاسم الجلاهمة وإخراج عبدالمحسن العمر، تمثيل: مرام وهند البلوشي، شيماء علي، عبدالمحسن العمر، وإبراهيم دشتي، ومحمد عبدالعزيز المسلم.
والمسرحية أقرب الى الأوبريت الموسيقي، فتكاد تخلو من خيوط درامية أو حبكة، أو من رسم مقنع للشخصيات، وإنما رهانها في الأساس على الموسيقى والاستعراض والغناء، وعلى نجومية الممثلين الشباب المشاركين فيها. وقدمت بطريقة «البلاي باك» المعتادة في مسرح الطفل.
وثمة جهد كبير في الاستعراض، وفي المعزوفات الموسيقية التي تبدو خليطا من ثيمات شرقية وغربية، وموسيقى إلكترونية صاخبة.. وكذلك في انضباط عدد كبير من الممثلين والراقصين في مساحة ضيقة نوعا ما، وتكريس أجواء إيقاعية صاخبة على مدى ساعة ونصف الساعة تقريبا لدرجة أن المقطع الغنائي في المفتتح وحده استغرق حوالي 20 دقيقة.
وإن كان الزحام البصري الراقص ليس مريحا للعين الرائية، ولا يتعامل مع الفراغ كقيمة جمالية وروحية.. تقابله ضربات إيقاعية متلاحقة على مدار اللحظة، ما قد يصيب الطفل بالصداع والدوار.
وجاء الديكور ثابتا راسخا، لا علاقة له بالدرامية، إلا من لمحات يسيرة.. فهو عبارة عن مجسم لمدينة البطاريق، يوحي بكتل ثلجية على خمسة مستويات تقريبا، ساهمت في توزيع الراقصين والممثلين عليها. لكن ظل الديكور على حاله، باستثناء باب علوي تم فتحه وغلقه أكثر من مرة لمرور الشخصيات.. وباب في الأسفل تم فتحه ليشير إلى سجن زعيم البطاريق.

حديقة الأسرار

من أهم الأنشطة السينمائية في مهرجان «صيفي 8» عرض الفيلم التركي «الحب في حديقة الأسرار» لأول مرة في الكويت، حتى قبل عرضه في تركيا نفسها، حسبما قالت مخرجته زينب أوستنبيك.
الفيلم تقنيا أقرب إلى السينما الأوروبية، التي تتسم بجمال التكوين والحس التشكيلي وثراء وعمق الصورة، والإيقاع المتأني، وليس السريع مثل النمط الهوليوودي.
أما على مستوى النص فهو يذكرنا بفيلم «في بيتنا رجل» الذي قدم أواخر الخمسينيات من القرن الماضي. وتناول هروب شاب ثوري «عمر الشريف» ومطاردة البوليس له حيث يختبئ في شقة أسرة بسيطة ويقع في غرام ابنة الأسرة «زبيدة ثروت» لكن ابن عمها وخطيب أختها «رشدي أباظة» يحاول الوشاية به عند البوليس.











قريبا منه يبدأ الفيلم التركي بمطاردة البوليس لشاب في إحدى المناطق الجبلية، دون كشف السبب.. يسقط الشاب إرتان أو «مراد شوكرا» في الغابة من الإعياء فتعثر عليه فتاة جبلية اسمها «جنة» أو «يرزين دينيز»، وهي مولعة بالأعشاب والطب الشعبي فتبدأ في علاجه من إصابته بالرصاص.

شيئا فشيئا ينجذب الاثنان إلى بعضهما بعضا، لكنه يكذب عليها بشأن مطاردة البوليس له، فيما تكذب عليه بشأن ابن عمها الذي يعاملها بصلف ولا يتورع عن ضربها والإساءة إليها، الذي يكتشف الشاب المصاب في الغابة فيبلغ عنه الشرطة.

في النهاية يتكشف أن ابن عمها هو زوجها ويخوض عراكا مع الشاب الذي يتضح أنه مناضل ثوري، وتتورط الفتاة الجبلية في قتل زوجها بمسدس الشاب الذي يقرر أن يتنكر في هوية الزوج ويرحلان من القرية، بعدما يتركان جثة الزوج مشوهة في الغابة على أنها جثة "الثوري" المطلوب للشرطة!

عولجت القصة بشاعرية ورمزية، حيث التركيز على علاقة الفتاة بروحيتها وأنثوتها، وتماهيها مع الطبيعة الفطرية بوصفها الأم الأولى لنا جميعا.. الأرض والوطن.. حتى الحوار بينها وبين الشاب والمقارنة بين حياة الريف وحياة المدينة، هو انتصار لقيم الطبيعة ومحاولة الإنصات إليها والاستمتاع بها، بديلا عن صخب وعنف واندفاع حياة المدينة.

هنا يأخذ الاحتفاء بالطبيعة بعدا رمزيا كمعادل للوطن في صورة مستقلة، ونقية. من ناحية أخرى تشكل الطبيعة بفرادتها وموسيقاها الشجية فضاء لتوترات قصة حب هامسة بين الشاب الثوري والفتاة، حيث يبدأ في تحريضها ورفض قسوة ابن عمها والخنوع له، ما يكسب تلك العلاقة بعدا رمزيا، كأن الفتاة رمز الشعب بأسره وعليها أن تتحرر من الاستبداد.

اتسم الإيقاع بالبطء نوعا ما، أو لنقل التأني، فليست هناك أحداث كثيرة، بل مشاهد متكررة، حوارات طويلة أحيانا، وعدد قليل من الشخصيات، من أهمها الأخت والجارة بطابعها الشعبي وعفويتها المؤثرة.

لكن كانت هناك عناية فائقة بتفاصيل المرأة واستكشاف جمال الطبيعة، ورصد الانفعالات الداخلية. فهو فيلم عن الحب والمرأة والثورة.. عن أمنا الطبيعة.. لكن بلغة هامسة ، بما في ذلك الموسيقى، والتوترات الناعمة والمعادلات البصرية وتكوين الكادر.

ومن الواضح تأثر المخرجة في فيلمها الروائي الأول بعملها في مجال الأفلام الوثائقية، حيث قدمت ما يشبه دراسة عن الطبيعة الجبلية والتداوي بالأعشاب وأصوات الكائنات كالطيور وقأقأة الدجاج وخرير المياه، كأنها تأخذنا في رحلة بكل حواسنا للاستمتاع بالجمال البكر. واعتمدت على ممثلين أقرب إلى الهواة، ما أعطى للشخصيات عفويتها وتلقائيتها، إضافة إلى أن الميزانية كلها لم تتجاوز كما ذكرت أكثر من عشرة آلاف دولار، وأنها قامت بتصويره بكاميرا بسيطة!

طريق حليمة

أما الفيلم الكرواتي «طريق حليمة» للمخرج ارسين انطون اسيتوجيك، فلا يبعد كثيرا عن أجواء الفيلم التركي، لكنه بدلا من أن يعالج موضوع الثورة من منظور رمزي يحتفي بالمرأة والطبيعة، عالج موضوع الحرب العرقية في البلقان من منظور امرأة أيضا.

الفيلم يروي قصة امرأة مسلمة هي «حليمة» فقدت ابنها الوحيد برصاص صربي دون أن يعلم القاتل أنه أدمى قلب امرأة مسكينة، والمفارقة أنه استخدم سلاحا يملكه زوجها الكاثوليكي.

الفيلم يعنى بالتفاصيل الإنسانية والمفارقات وصراع القيم الإنسانية تحت وطأة العنف والقتل على الهوية. وأبدعت الممثلة الغا بوكافيك في دور حليمة "حليمة" وهي تورطنا معها في رحلة البحث عن ابنها، وأمل العثور على جثته من بين عشرات الجثث والضحايا.

كما أجاد الممثل الما بريكا بملامحه الشرسة التي لم تمنعه من إثارة التعاطف الداخلي والغربة في استرداد إنسانيته التي ضاعفت الأجواء العنصرية العاصفة، لكنه يخفي إنسانا عاطفيا محبا ينسلخ من عنصريته إلى إنسانيته ويتكيف حسب المشهد.

مسلسل الداعية

كشف المسكوت عنه في عالم الدعاة الجدد وشيوخ الفضائيات

في ظل تصاعد ظاهرة شيوخ الفضائيات التي بدأت في نهايات القرن الماضي ووصلت إلى ذروتها الآن مع تصاعد تيارات الإسلام السياسي، ووصولها إلى السلطة في عدة دول عربية يأتي المسلسل الدرامي التلفزيوني «الداعية» ليكشف المسكوت عنه في حيوات ما يُسمى بين قوسين بـ «الدعاة الجدد»، تلك الظاهرة التي اتخذت من الدين تجارة رابحة وصلت في بعض القنوات الفضائية بأن يعطوا مرتبات خرافية تصل إلى ملايين الجنيهات سنويا لبعض هؤلاء الدعاة، بل وصل الأمر في بعض القنوات أن يأخذ الدعاة نسبة من الأرباح من الإعلانات التجارية التي تذاع بين فواصل البرامج.

د. هويدا صالح
ناقدة - مصر

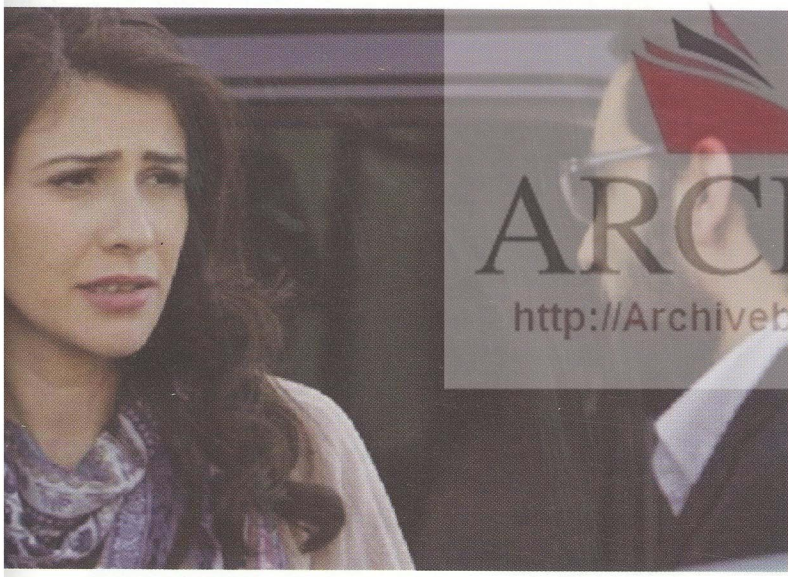


يدور الفضاء الدرامي للمسلسل حول داعية شاب يقوم بتمثيل دوره الفنان هاني سلامة، الذي وصل من النجومية أنه يرتدي ملابس من أعلى الماركات العالمية، ويركب أحدث السيارات التي يتنقل بها بين المساجد حيث يلقي دروسه والقناة الفضائية التي يعمل بها. شخصية الداعية تحمل في خطابها الديني الكثير من التشدد، بل والمزايدة على التطرف الراديكالي اليميني الذي يجعله يحرم الفن والشعر والموسيقى، فينزعج من صوت الفيولينا، ويمزق دواوين المتنبي ونزار قباني، ويكسر آلة الكمان التي تعزف عليها ابنة أخته.

كاتب المسلسل لا يفوته أن ثمة نماذج لدعاة درسوا الفقه وتعمقوا فيه، وقدموا خطابا دينيا وسطيا معتدلا، لا يقصي الآخر، ولا يهمشه، ولا يعتدي على حريات الآخرين، لا يحرم الفنون والآداب، فنرى شخصية الشيخ حسن زوج أخت الداعية الشاب ورفيق طفولته وشبابه، يقوم بتمثيل دوره الفنان أحمد فهمي، ويرى الشيخ حسن أن الشعر والموسيقى ما دام لا ينهي عن ذكر الله ولا يفسد

شخصية الداعية تحمل في خطابها الديني الكثير من التشدد، بل والمزايدة على التطرف الراديكالي اليميني







الذوق والخلق، فهو حلال ولا ضير منه، فيدافع عن ابنته التي تتعلم عزف الموسيقى وتقرأ الشعر، ويغضب من «الداعية» النجم الذي يعاقب ابنة أخته لأنها عاشقة للفنون.

كذلك رسم كاتب المسلسل شخصية أخرى تقوم بدور محوري في الأحداث الدرامية هي شخصية نسمة عازفة الموسيقى في فرقة القاهرة السيمفونية وتقوم بدورها الفنانة بسمة. اختار الكاتب الموسيقى الكلاسيك كأحد أرقى أنواع الفنون، كما اختار آلة الفيولين كأرق أنواع الألحان التي تعزف ليفوّت على الداعية الشاب مقولة أن هذا النوع من الفنون قد يثير الغرائز، فالموسيقى الكلاسيك بعذوبتها ورقتها لا يمكن إلصاق تهمة إثارة الغرائز بها، كما أن أداء الفنانة بسمة بما اتسم من هدوء ورقي في الأداء يصب في ذات الفكرة أن هذا الفن هو فن راق وسام.

ثمة خطان دراميان ينظمان الفضاء الدرامي للمسلسل، فبالإضافة إلى الصراع الذي أعلنه الداعية على نسمة جارته والتي تساعد ابنة أخته على تعلم الموسيقى ينهض وجه آخر للصراع بين المدنية والحداثة من ناحية والتطرف والتشدد الديني من ناحية أخرى، إنه الصراع بين شباب الثورة ودعاة الدولة المدنية، والمتأسلمين ودعاة التطرف، فنسمة ليست مجرد عازفة فيولين، بل هي ناشطة سياسية تنظم التظاهرات من أجل المحافظة على مدنية الدولة، واستمرار ثورة 25 يناير، ويقف في مواجهتها هي وشباب الثورة شباب التيارات الإسلامية الذين يدعون إلى أن تطبق الشريعة ويناهضون فكرة مدنية الدولة.

لكن مع التصاعد الدرامي للعمل يحدث لشخصية الداعية انحراف درامي نوعي لم يكن متوقعا، ففي الحلقات الأولى من العمل كانت شخصية يوسف متشددة في رفضه للفن والثقافة، وزاد تطرفه علاقته بشيوخ السلفية الذين رأوا فيه فرصة لتوصيل خطابهم المتشدد إلى القاعدة العريضة من الجماهير، قاعدة مشاهد القنوات الفضائية. جاء التطور الدرامي نتيجة لوقوع الداعية في غرام عازفة الفيولين، ومدرسة الموسيقى في الكونسرفتوار نسمة. كانت العلاقة بينهما منذ البداية متوترة وعلى سطح من الجمر القابل للاشتعال في أي وقت، لكن ابن أخت الداعية يتعرض لأزمة مرضية حادة، حيث تصيبه نوبة الصرع. تنقل الجارة الفنانة الشاب إلى المستشفى هي ووالدتها الطبيبة، ويحدث أن يأتي الداعية للمستشفى، ويعرف بما قامت به الفنانة ويشعر بالامتنان لها، ومن هذه اللحظة تسود علاقتهما لحظات من الود والقبول، ويظل الداعية يراقب الفنانة من نافذة غرفته التي تطل على غرفتها، بمنزلة في حبها، ويختلف تفكيره ورؤيته للحياة، وكأن مشاعر الحب والشغف كانت بمثابة إشارة البدء لتغيير النظرة للحياة، فيختلف الخطاب الديني للداعية الشاب، فيميل نحو قبول الآخر والاعتدال، بل يصل به الأمر أن يبحث عن روح الدين أكثر من شكلياته، يبحث في الخطاب الديني عما يُعلي من قيمة الإنسان بصفة عامة والمرأة بصفة خاصة، لكن الخطاب الديني المتشدد المتمثل في شيوخ السلفية الذين انزعجوا من تلك الروح الجديدة التي طغت على برنامج الداعية وكذلك خطاب رأس المال المتمثل في المعلنين الذين يبحثون عن الإثارة والمال يأبيان على الداعية أن يستمر في خطابه الإنساني المعتدل، فيأبى الداعية الشاب أن يخضع للتهديد والابتزاز، وكأن التشدد يسعى جاهدا لقتل أي فرصة للإنسانية.

ويتم تبادل الأدوار بين الشيخ يوسف الذي بدا متشددا، والشيخ حسن الذي بدا معتدلا، فحين يرفض يوسف ابتزاز صاحب القناة، يقدم الشيخ حسن نفسه كبديل للداعية، ويقع في فخ استغلال الدين كتجارة دنيوية رابحة.

لكن ثمة سؤال لكاتب العمل، مدحت العدل: الصراع السياسي الذي ضمنه المسلسل وما فيه من عراك بين القوى المدنية والليبرالية واليسارية والقوى الإسلامية لم تتم فيه الإشارة إلى الإخوان المسلمين والنظام الحاكم، فقط تمت الإشارة إلى دور السلفيين، وكيف يرتبون لفض الاعتصامات التي تقوم بها القوى المدنية والثورية أمام الاتحادية وغيرها، وقتل الصحفيين، والتساؤل هنا هل خشي الكاتب أن يشير إلى الإخوان المسلمين بشكل مباشر، لأنهم كانوا هم من يحكمون في وقت إنتاج المسلسل، وهم من بيدهم جهاز الرقابة على الأعمال

نجح المخرج أن يوظف تقنيات التصوير السينمائي في تصوير العمل الدرامي حيث استخدمت كاميرا سكوب

الفنية، أم أن الكاتب قصد إبراز دور السلفيين باعتبارهم الذراع العسكرية المتشددة التي يفض بها الإخوان مشاكلهم السياسية، واعتبار أن الخطاب السلفي المتشدد هو الأكثر خطورة على مدنية الدولة المصرية؟ إنها محاولة دالة وكاشفة للأبعاد النفسية والاجتماعية للداعية الإسلامي وتقديمه كإنسان عادي معرض للصواب والخطأ. فهو إنسان من حقه أن يراجع خطابه، ويصوب ما يراه فيه من اعوجاج، وقد جاء ذلك على لسان الشخصية بشكل واضح، فحين يعترض صاحب القناة على تغيير سمة البرنامج واعتراض المعلنين عليه يقول له الشيخ يوسف: من حقي أن أراجع قناعاتي وأفكاري.

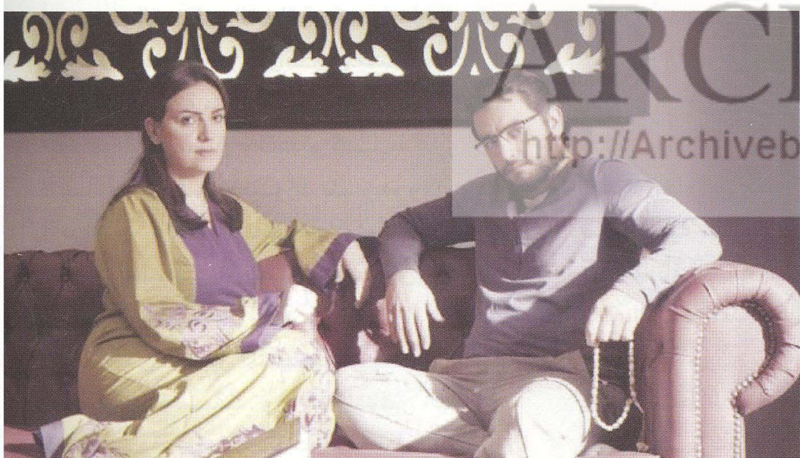
تأتي أغنية تتر المسلسل كنص درامي موازٍ، أغنية كتب كلماتها مدحت العدل وغنتها آمال ماهر، ووضع موسيقاها عمر خيرت، وتعتبر عتبة مهمة من عتبات ذلك النص الدرامي، حيث تقول الكلمات: انتباه لو كنتوا بتحبوا الحياة.. الخوف جدار ضد النهار والانتصار طوق النجاة، انتباه لطيور ظلام بيصادروا حتى الابتسام ويطاردوا حلمك ف المنام ويفتشوا عنه ووراه انتباه.

نرى أن هذه الكلمات دالة وكاشفة للخطاب الثقافي الذي يحمله المسلسل، فنحن يجب أن ننتبه إلى أهمية أن نعيش الحياة، ونقضي على الخوف والترهيب والتفزيع باسم الدين، وأننا يجب أن نقف في وجه الظلام والظلاميين، حتى ننتصر للنهار والضياء.

إن مسلسل «الداعية» يكشف المسكوت عنه واللامقول في حياة هؤلاء الذين يتاجرون بالدين، ويجنون الملايين باسمه، ويؤثرون بخطابهم المتشدد في ملايين البسطاء الذين يدعونهم للتقشف والبحث عن الآخرة وترك الدنيا وميزاتها، وشراء ما هو أخروي وترك ما هو حياتي ودنيوي. إنه يفضح تلك المفارقة وذلك التضاد بين الداعية النجم وجمهوره من شباب فقير لا يجد فرص العمل ولا فرص الزواج، فيحاول أن يصوم عن الحياة لأنه لا يستطيع أن يعيشها، وفي المقابل النقيض له شيوخ فاقت نجوميتهم نجوم كرة القدم والممثلين وغيرهم.

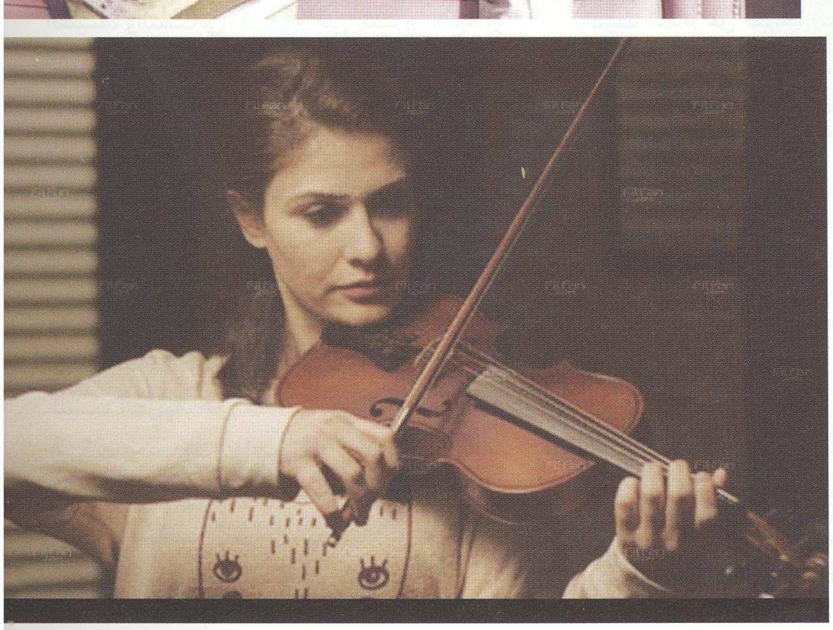


يأتي ديكور المسلسل الذي يصور فيه منزل الداعية مبالغا فيه، ولا يعبر عن الشخصية الدرامية التي من المفترض أنها تتخذ من التدين أسلوب حياة، وكان الأولى به أن يميل قليلا إلى عدم المبالغة. وعلى الجانب الآخر يأتي ديكور المناطق العشوائية الفقيرة التي تصل في بساطتها إلى حد العدم كاشفا للمفارقة والتناقض الشديد في تلك الرفاهية المبالغ فيها.



نجح المخرج أن يوظف تقنيات التصوير السينمائي في تصوير العمل الدرامي حيث استخدمت كاميرا سكوب، وكذلك الإضاءة جاءت أكثر تعبيرا عن الخط الدرامي، فلم يغال مدير التصوير في استخدام الإضاءة على عكس المبالغة في الديكور.

إنه سيناريو محكم البناء يرصد أدق التفاصيل في عالم دعاة الفضائيات. وقد جاء أداء الممثلين معبرا عن هذا السيناريو المحكم، ربما لأن المخرج هو نفسه الكاتب استطاع أن يرسم الرؤية الإخراجية للعمل كما استطاع أن يرسم الشخصيات على الورق بدقة ومهارة. إن نجوم مسلسل الداعية أجادوا تجسيد الرؤية الإخراجية والخيوط الدرامية للكاتب والمخرج محمد العدل وكان أبرز هؤلاء النجوم هم هاني سلامة وأحمد فهمي وريهام عبد الغفور وأحمد راتب وبسمة، وغيرهم من أبطال العمل.



إن بورصة المسلسلات التلفزيونية وسباق القنوات الفضائية، مصرية وعربية على عرض المسلسلات الأشهر جعلت هذا المسلسل يُذاع يوميا على عدة قنوات مختلفة، وفي أوقات متتالية، فبمجرد أن ينتهي على قناة وتحول المؤشر إلى أخرى يطالعك وجه الداعية في مشهد جديد من ذات الحلقة على قناة أخرى. حتى أنك يمكنك أن تشاهد الحلقة أكثر من خمس مرات في الليلة الواحدة لو أردت.

المفارقة المدهشة أن هذا العمل الدرامي كان قد رُفعت ضده دعوى قضائية لمنع إذاعته لأنه يتعرض لشخصية رجل دين، ولولا أحداث 30 يونيو 2013 قبل رمضان بأقل من أسبوعين وأزاحت حكم جماعة الإخوان المسلمين من مصر ما أذيع هذا المسلسل، لأن رافع الدعوى رأى فيه أنه يسئ إلى الإخوان، وربما لو ظل الإخوان في حكم مصر ما كان لهذا المسلسل أن يعرض.

الباحثة مارغو حداد رصدت الظاهرة في كتاب

صورة المرأة والرجل في أغاني الفيديو كليب

في ظل تعدد الفضائيات وتنوعها، وجدت ظاهرة أغاني «الفيديو كليب»، أو ما اصطلح على تسميتها «الأغاني الشبابية» رواجها، وانتشرت كالنار في الهشيم في العقد الأخير، حتى باتت واحدة من أبرز وسائل التسلية والترفيه التي تتغذى عليها وسائل الاتصال المرئية، والموجهة بشكل خاص نحو فئة الشباب، نظرا إلى طبيعة مضامينها التي تتناول في معظمها ثيمات وجدانية وعاطفية، وكذلك طريقة تصويرها المعتمدة على التقطيع في اللقطات التصويرية، وعلى نقاء الصورة وجماليات المكان.

هيا صالح
كاتبة - مصر

ونظرا إلى الإقبال على هذا النوع من الأغاني، أصبحت القنوات الفضائية تقدمها على شكل روابط أو فواصل بين البرامج المختلفة، أو ضمن برامج موسيقية متنوعة، وعدد من هذه القنوات خصص لبث أغاني «الفيديو كليب» على مدار الساعة من مثل «ميوزك بلس»، و«ميلودي أرابيا»، و«روتانا»، و«نجوم» و«مزيكا».

لذا، من الطبيعي أن تصير صناعة أغاني «الفيديو كليب»، والاشتغال عليها لتطويرها، الشغل الشاغل لدى المنتجين المتخصصين في الحقول الفنية والغنائية والموسيقية. وفي ظل التنافس الهائل في هذه السوق المستحدثة داخل حقول الاستثمار الفنية، والتسابق المحموم على إنتاج «الفيديو كليب»، فإن اختلاط الغث بالسمين وتقاطع الرديء مع الجيد، كانا العنوان العريض لما تمطره الفضائيات العربية على المشاهدين من كليبات تشترك معظمها في شروط بصرية عامة، تتلخص في حركة الكاميرا السريعة، واستغلال جسد المرأة، والنفَس الدرامي الساذج والمقتضب، وفي ذلك محاكاة للشكل الغربي المستورد من هذا النوع من الأغاني، إذ حافظت معظم مفردات أغاني «الفيديو كليب» العربية، على سمات نظيرتها الغربية في شكلها ومضمونها. ونظرا إلى الإقبال على متابعة كل جديد ينتج في هذا المجال، تراجعت الذائقة العامة للجماهير التي باتت متحالفة ضمنا من منتجي «الفيديو كليب» ومروجيه أيضا.

ولعل الظاهرة التي ينبغي التوقف عندها مليا، والتي أنتجتها صناعة «الفيديو كليب»، هي استخدام المرأة في هذه الأغاني واستغلالها من قِبل المنتجين الذين يرون فيها «أداة» مهمة في الترويج لمنتجهم، وأصبح من النادر جدا إنتاج «فيديو كليب» يخلو من وجود المرأة، وتقديمها غالبا وفق صورة نمطية سلبية، بخاصة في علاقتها بالرجل.

من هنا تأتي أهمية كتاب «صورة المرأة والرجل في أغاني الفيديو كليب» الصادر عن «الدار العربية للعلوم ناشرون» (بيروت) للباحثة مارغو حداد، والذي يسلط الضوء على التنميط الجندري للمرأة والرجل كما يتجلى في أغاني «الفيديو كليب»، مميطا اللثام عن طبيعة العلاقة بين المرأة والرجل في الحياة، حيث تنعكس صورة تلك العلاقة في مختلف حقول الميديا والفن والثقافة ووسائط الاتصال.

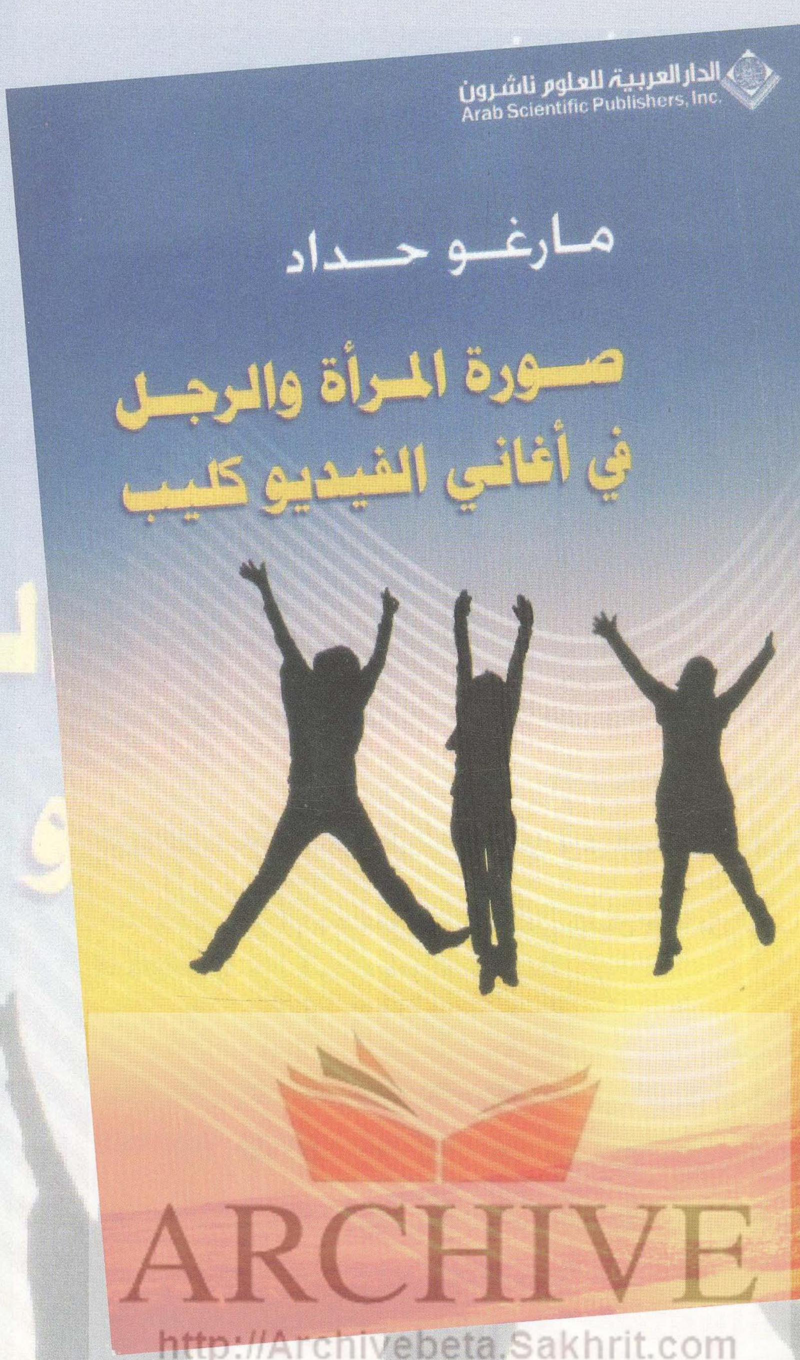
حول اعتماد المرأة كوسيلة تسويقية أساسية في فن «الفيديو كليب»، تستعرض الباحثة رأي أستاذ علم النفس بالجامعة الأردنية د. رمزي هارون الذي أكد أن «الفيديو كليب» هو وسيلة لترويج المغني والأغنية، مستدلا على ذلك بأن الجهات التي تنتج هذا النوع من الأغاني هي غالبا الجهات نفسها التي تنتج الألبومات الغنائية للمطربين، وأنها عادة ما تنتج «فيديو كليب» من الألبوم الصادر حديثا في الفترة نفسها التي يصدر فيها الألبوم.

ويشير هارون إلى أن القيم الاستهلاكية التي تحكم إنتاج «الفيديو كليب» هي القيم الاستهلاكية نفسها التي تحكم السياسة الدعائية والإعلانية والتسويقية السائدة، والتي يرى أن استخدام المرأة والتوظيف غير المناسب لها، من أولى أولوياتها، وهو يضيف سببا آخر لوجود النساء بكثرة داخل «الفيديو كليب» يتعلق بموضوعات الأغاني المقدمة والمتناولة لقصص الحب والفقد وما إلى ذلك.

تتتبع حداد في كتابها الأبعاد الجندرية المتكاملة في أغاني «الفيديو كليب» في مختلف الأقطار العربية بغية نقد العلاقة غير المتكافئة التي تتعامل مع المرأة والرجل بشكل ينزع عن كليهما الطابع الإنساني الكريم، ويعمد إلى تشييئهما واستخدامهما كبضاعة أو سلعة يتم الاتجار بها.

تأتي أهمية هذا الكتاب، أيضا، نظرا إلى محدودية الدراسات التي تناولت تحليل هذه الظاهرة، برغم تزايد استخدام المرأة في أغاني «الفيديو كليب» التي يكرس معظمها النموذج النمطي السائد حول قيمة المرأة ودورها في المجتمع العربي والعلاقة التي تربطها بالرجل، وهي صورة تسهم في تقليص دور المرأة العربية ومشاركتها في مشاريع التنمية، وتظهرها ضمن قالب استعراضي يعتمد الإغراء بالدرجة الأولى.

وحللت الباحثة صورة المرأة والرجل في أغاني «الفيديو كليب» العربية وفق أسلوب كيفي يعتمد على استقصاء المعلومات والتفاصيل



العميقة حول موضوع الدراسة من مصادرها، واعتماد التحليل السيميائي للنص المسموع والمرئي لفهم هذه الظاهرة ومعالجتها، ودراسة المعاني المبثوثة في هذا النص والتي تتولد من العلاقات التى تربط الإشارات والرموز بعضها ببعض داخل النص الواحد.

واختارت الباحثة خمسين أغنية من أغاني «الفيديو كليب» العربية لتحليلها في الكتاب، ونصف هذه العينة هي أغان لمطربات والنصف الآخر لمطربين، وقد وضعتها ضمن ملحق يشير إلى اسم المطرب واسم الأغنية والقناة التي تبث عليها، ومن هذه الأغاني: «بناديلك» لميريام فارس وبثتها قناة «روتانا»، «توصي قلبي» ليارا وبثتها قناة «نجوم»، «لون عيونك» لنانسي عجرم وبثتها قناة «ميلودي أريبيا»، «عيشالك» لأليسا وبثتها قناة «روتانا»، «يا حياة قلبي» لهيفاء وهبي وبثتها قناة «روتانا»، «مشيت خلاص» لوائل جسار وبثتها قناة «ميوزك بلس»، «الحب الكبير» لراغب علامة وبثتها قناة «ميلودي أريبيا»، «بحبك موت» ليوري مرقدي وبثتها قناة «مزيكا»، و«يا عازلين الهوى» لعيضة المنهالي وبثتها قناة «نجوم».

وقد تضمنت مجالات التحليل السيميائي في الكتاب، تحليل الصورة، حيث استخدمت الباحثة الصورة كوحدة تحليل لرصد المرأة والرجل في «الفيديو كليب»، والإضاءة على صورتيهما بما تحملانه من إيحاءات، وحجم اللقطات، حيث كان لكل لقطة خصائصها وتأثيرها، وكذلك تحليل كيفية استخدام المخرج لكل لقطة وما تحمل من دلالات وتعبيرات، من مثل حركة الكاميرا والمونتاج وكيفية تقطيع اللقطات والرموز والإشارات، سواء أكانت سلبية أم إيجابية، وما تتضمنه هذه الأغاني من إيحاءات جسدية أو أخلاقية أو اجتماعية أو ثقافية. وكذلك تحليل اللغة لرصد الكلمات التي وصفت المرأة والرجل أو تحدثت عنهما في هذه الأغاني، كما تتبعت الباحثة العلاقات والتفاعلات التي كانت تحدث بين المرأة والرجل في «الفيديو كليب».

وخلصت الباحثة، بعد دراسة هذه الظاهرة وتحليلها، إلى أن الغالبية العظمى من موضوعات كلمات أغاني «الفيديو كليب» عاطفية، وفي المقابل لم تحظ المواضيع الاجتماعية أو التراثية بأهمية، ويعود ذلك إلى أن «الفيديو كليب» موجه إلى فئة الشباب التي تجذبها المواضيع العاطفية عن سواها.

وبالنسبة إلى صورة المرأة، فقد أظهرت الدراسة أن صورة المرأة جاءت في كلمات الأغاني وفق أنماط منها الإيجابي ومنها السلبي، وكانت السمة الغالبة لصورة المرأة سلبية ومحايدة، كما يتضح أن كلمات «الفيديو كليب» الخاص بالمطربين تدعم هذه الصورة، وكشفت الدراسة التي قابلت بين ما يغنيه الرجل وما تغنيه المرأة، عن أن ما يقدمه المطرب يظهر المرأة خائنة وقاسية القلب وغير موثوق بها، بينما تقدم المطربة في أغانيها صورة الرجل الحنون والعاشق والكريم.

مثال ذلك أغنية عاصم الغزالي، وفيها يصور المرأة على أنها خائنة ولا تصون العشرة: «ليش الحبيب يخون، ليش الزمن قاسي، شربني مر الكاس، صار الصبر قاسي». وتقارن الباحثة بين هذه الصورة التي يغنيها مطرب رجل، وبين أغانٍ قدمتها مطربات، ومثال ذلك أغنية أليسا: «عيشالك أحلى سنين، في العمر يا ضي العين، وبقلبي يا غالي حنين وغرام من أول يوم في هواك».

أخير

فيروز التي تخاف..!

«أخاف بشكل كبير عندما تكون لدي حفلة على الهواء، فيروز تخاف من فيروز، وتحاول أن تتخطاها وهي مرعوبة!»

بهذه الكلمات الموجزة، ردت الفنانة الرائعة فيروز في لقاء قديم أجرته معها رولا خرسا لصالح محطة إذاعة الـ BBC البريطانية.

فيروز التي تجاوزت النصف قرن متربعة على عرش الغناء العربي، ترتعش عند مواجهة الجمهور!

الفنانة التي تأسر كل مستمع بصوتها الملائكي، تعيش حالة من الرعب قبل كل حفل لها .. مع جمهور تدرك أنه يعشق صوتها، وإن غنّت له معادلة حسابية!

أمام ذلك الرد المعبر، من فنانة تدرك قيمة الكلمة والجملة اللحنية، تتصاعد على الطرف الآخر فقاعات أشباه المطربين، ممن لديهم الجرأة والوقاحة لارتكاب جريمة تلويث أسماعنا بتفاهاتهم التي يسمونها «غناء» برغم أن كلمة «غثاء» هي أبلغ وصف لما يقدمونه!

فالحوارات المطولة التي يُمطرنا بها أمثال هؤلاء، والتي تصب على أدمغتنا كالسيل المنهمر، يصعب علينا تفاديها، حيث نفاجأ يوميًا بصفحات الصحف تسوّد بلقاءاتهم الهشة.. شاشات التلفزة تتلطخ بملامحهم المستنسخة، ميكرفونات الإذاعة تهتز ألما لأجوبتهم الركيكة!

يصر هؤلاء على إزعاجنا يوميًا بترهاتهم، لأنهم يدركون أن ظهورهم الإعلامي الدائم من أهم ركائز نجاحهم، فيحرصون على الإطلالة الإعلامية المنتظمة حتى وإن لم ينتجوا ما يستحق الكلام. ما دام أنهم مدججون بالتصريحات النارية التي تتطرق لحياتهم الخاصة، أو تتعرض لزملائهم في المجال، عبر تعليقات تصل إلى حد الشتائم، وقد تشعل فتيل ما يمكن تسميته بـ«الحروب الجوفاء» التي لا طائل منها!

وما بين إشباع فضول المتلقي من جانب، وتزويد وسائل الإعلام بمادة تملأ فضاءها الواسع من جانب آخر .. هناك دائما مساحة للخواء...!

حين سُئلت ذات الصوت الأخاذ "فيروز" عن سبب تجنبها للحوارات الصحفية، حيث لم تتجاوز لقاءاتها، طوال سنوات مجدها الفني، عدد أصابع اليد الواحدة، قالت بصوتها الرخيم:

«الكلمة مسؤولية كبيرة، وما أريد أن أقوله لكم .. أقوله بالغناء»

ما أبلغه من رد، يختصر المسافة الفاصلة بين الفنان الحقيقي، والآخر المزيف. بتلك الكلمات يتضح الفرق بين الفنانين الكبار من أمثال "فيروز"، وبين أشباه الفنانين، حيث يظل فن الكبار خالدا على مر السنين، متسيدا ذاكرتنا، بينما تتلاشى فوضى الصغار بمجرد أن تبتعد الأضواء عنهم!

علاء الجابر

علاء الجابر

مؤلف وناقد مسرحي

له إصدارات مسرحية

ورواية بعنوان (هولندا لا تمطر رطباً)

حاصل على عدة جوائز

رسم وقصيدة

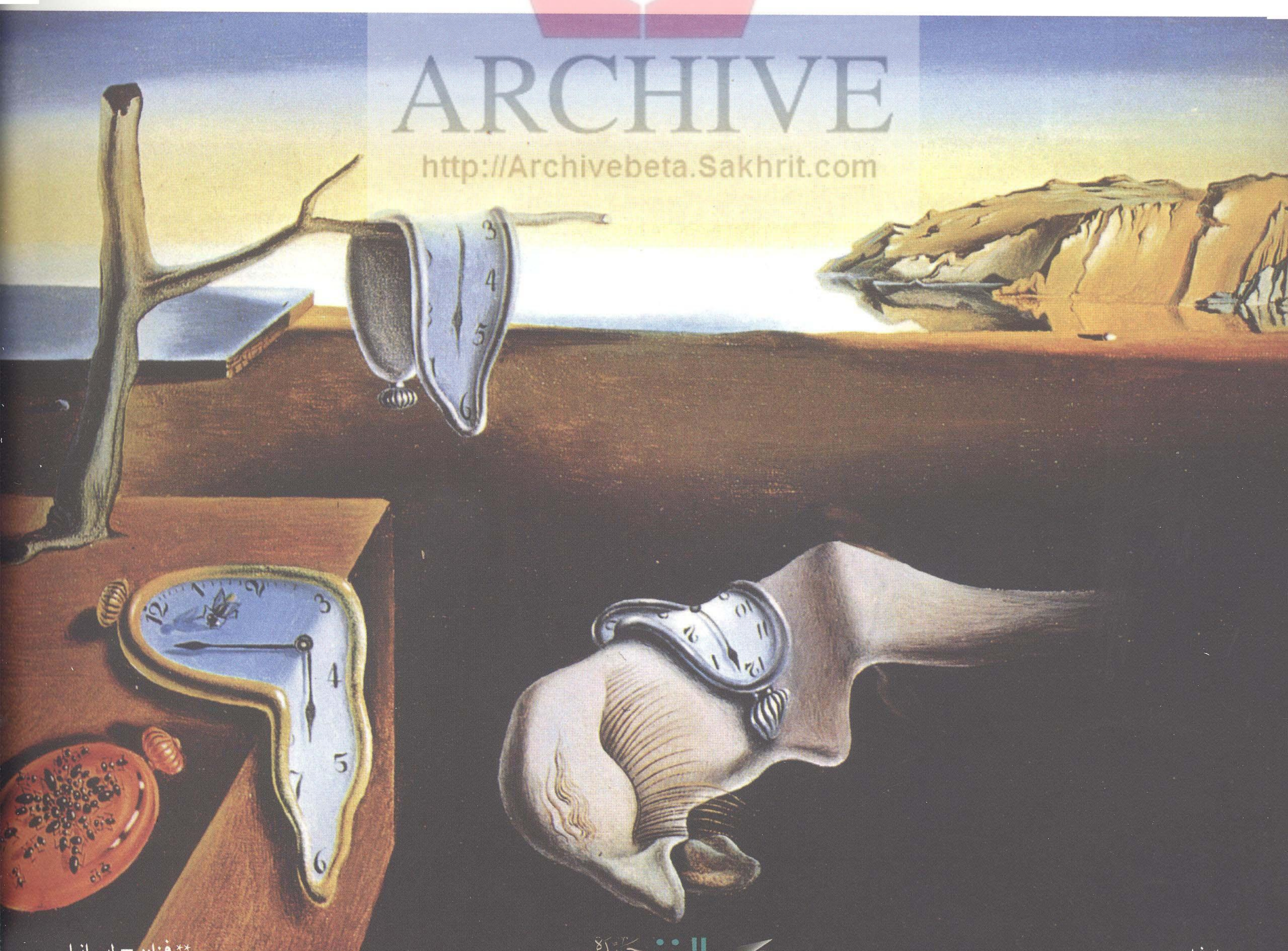
قصيدة: يوسف شعبان مسلم*

لوحة: سلفادور دالي**

وقت

لا وقت للحزن
أو لمجالسة الأصدقاء على المقهى
فقط سنمر على جثث في الشارع
نلملم أحلام الليلة الفائتة
سنجبر الوقت أن يفرغ جيوبه أمامنا
أحصنة تجرها الرغبة
شمعة تكلس ضوءها
وعدد من البيض الملون
ودون مبرر سنروي للناس قصصا
عن عشاق لم تذكرهم أفلام السنيما
وعن أبطال لم تخلدهم القصائد

ربما نحتاج إلى شهود
سيقول أحدهم:
لم تعد تأتي النوارس في مواسمها
فمن سيخلص البحر من حشائش
أسنانه
هكذا سنمنح الوقت جسدا
نقتطف منه الرصاص
وعقلا يتقيأ حجارة من الذاكرة
سنعبئ النيران في أكياس من النايلون
ونمضي تاركين على الطاولات
قليلا من الفناجين المرة
وكثيرا من البشر الذين لا يأبهون بنا
ربما نبتهج حين تصعدنا الدهشة
فنتنفس الحلم ملء رئاتنا



* شاعر – مصر

** فنان – إسبانيا